

د. أحمد كمال زكى

النقد الأدبى الحديث

أصوله واتجاهاته

دكتور أحمد كمال زكى

النقد الأدبى الحديث

أصوله واتجاهاته

الناشر

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٢

المقدمة

(١)

منذ تسع سنوات تقريبا أصدر ويلبر سكوت ـ وهو أحد المشتغلين بالدراسات الأدبية ـ كتابه Five Approaches of Literary Criticism يحاول فيه مستكتبا أشهر نقاد الانجليزية أن يبين الملامح البارزة لاتجاهات النقد الأدبى الحديث . وبقدر ما تمنيت أن يكون لدينا فى العربية مثل هذا الكتاب رغبت فى ترجمته ، ولكنى وجدت أن غيرى سبقنى الى ترجمة كتاب ستانلى هايمن المشهور The Armed Vision بعنوان « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة» ويتضمن كثيرا مما ورد فى كتـاب سكوت من مسـائل النقد وتطبيقاته ، ويزيد عليه أمورا يحتاج الى مدارستها أساتذتنا وطلابنا على حد سواء . وقد شعرت كأن من واجبى أن استكتب أقطاب النقد عندنا فى عمل يشبه هذين العملين ، وأقوم بتقديمه التقديم الذى يعرف بالنقد القـديم ـ فى اطاريه البلاغى والفنى الخالص ـ دون أن أفقده موضوعيته وأطمس ما فيه من حساسية وحدس وأخلاقيات .

والحقيقة اننى استكبرت العمل ، وخشيت تعثرات الاجابة وحجج الرفض ، فان نقادنا يضنون عادة بالاسهام فى جهد مشترك ، ويخشون تصادم الفكرة بالفكرة مع أن القاعدة الأساسية فى النقد أن يكون ثمة اتجاهات متعارضة ومعارك من صالح الأدباء أن تتجمع أطرافها ليعرفوا الأرض التى يقفون عليها والمدى الذى يمكن أن تصل اليه عيونهم .

وكانت النتيجة كتابا متواضعا أصدرته عام ١٩٦٧ بعنوان « نقد ، دراسة وتطبيق » صرحت فى مقدمته بأن الخلاف حـول النقد قديم وسيظل ماظل هناك أدب وفن ، وأن فيـه من النظـرات المتعارضـة والخصومات المتأججة ما تضيع معه أحيانا معالم « التقييم » . وعلى الرغم من أن هذا الكتاب كان فى مجموعه مقالات نشرتها فى عدة مجلات أدبية ،

فقد حرصت على أن ألم ما تفرق منها باضافات أضفتها وفصول زدتها عليها فى نظرة زعمت انها شيء يمكن أن يكون وجهة نظر تشبه فى النقد الأدبى وجهات النظر التى يصدر عنها نقادنا المحترفون .

غير أن فكرة توجيه الدعوة اليهم من أجل الاسهام فى كتاب واحد يتحدد بالزوايا التى يكتبون منها ظلت تلح على ، واتصلت فعلا ببعضهم ، واقترحت الموضوعات لمناقشة المسرح الشعرى أو القصيدة الأسطورية أو الأدب الملتزم . لكنى فوجئت بأن النتيجة لن تكون أكثر من دراسات لموضوعات أدبية يمكن أن تجيب عن عدة قضايا فى النقد ـ كقضية الشكل والمضمون ـ ويظل بعد ذلك أمر تحديد الاتجاه النقدى محتاجا الى دارس المعى يجد الوقت الذى يتفرغ فيه للتأويل والتفسير والتحديد .

وهنا قررت أن أضع هذا الكتاب، لا لأنى أقدر من غيرى على كتابته، وانما لانى أكثر من غيرى تحمسا لموضوعه . وكنت قد لمست فى أثناء تدريسى لمادة النقد الأدبى فى الجامعة حاجة الطلاب الى من يدلهم على المسارب التى يذرعها نقادنا المحدثون بعد أن عرفوا من أساليب القدماء ما صرفهم عن النقد وزهدهم فيه ، وبعد ما سمعوا كثيرا عن نضارة « الجديد » الذى طلع به عليهم طه حسين ومندور والعقاد وعبد القادر القط ولويس عوض ، فأخذت على عاتقى مهمة الشرح والربط والتفسير وفى معرض الموازنة ولبلورة الفكرة النقدية ـ حتى بلا اى مذهب ـ ولابراز ملامح الصورة من حيث ان النقد « ميزان وتخطيط » حللت طبيعة العمل النقدى ، وارخت له ماوسعنى التأريخ ، والرت عدة من القضايا على ما فعلت فى بعض فصول كتابى « نقد ، دراسة وتطبيق » ثم قدمت من وجهة نظرى ـ وقد تكون قاصرة ـ اربعة اتجاهات تتشعب داخليا وتتفرق ، ولكنها لاتخرج عن أى واحد منها .

وأول ما يتبادر الى الذهن هنا هو عدد من أسماء الكتاب الذين يؤدون وظيفة النقد فى الجامعة والصحافة والاذاعة والتليفزيون ، وأسرع فأقول اننى لم أعن بكل النقاد وليس فى طاقتى أن أعنى بهم جميعا . غير أننى اخترت من يغنى ذكره عن غيره ، كما اخترت بصفة خاصة من أصبح مادة للقراءة المفضلة عند المثقف العادى فى بعض أيام الأسبوع .

هؤلاء وحدهم وفيهم من جيل طه حسين الكثيرون ـ مد الله فى عمرهم ـ هم لب هذا الكتاب ، وليس لى فيه الا فضل التبويب والتخطيط . فاذا عن لأحد أن ينتقص أو ينقض فله عذره ، ولى انا مبرراتى ، ولايملك أحد أن يدعى الاحاطة بكل شيء .

(٢)

لكن الكتاب مع ذلك وجهة نظر ..

صحيح هو حديث عن النقــاد ، وهــو يبسـط فى الغالب أعمالهم ويرصد أقوالهم ، وينحو نحوا موضوعيا محايدا ، الا أن هذا نفسه كان ينضح بكثير من الآراء الشخصية والأفكار الخاصة . بل ان التبويب نفسه أو التخطيط والتركيز على شىء دون شىء واختيار زاوية وطمس أخرى، كل أولئك وقبيله كثير يمكن أن يشى باتجاه نقدى وفلسفة نقدية معينة. وليس فى ذلك أى خطأ ، لأن النقد الأدبى نفسه ليس علما ، ذلك أن العلم اذ يحدثنا عن العالم الحسى يتحدث النقد عن الأدب الذى يتحدث عن الانسان وعما يفعله فى هذا العالم حديثا ذاتيا قوامه الوجدان . واذن فالموضوعية هنا نسبية ، مهما يبلغ ادعائى الحيدة ما يبلغ ، والموضوعية هنا مرتبطة بأسباب الجمال والفن وهذه أدق من أن تراها عين المختبر، وتقع خارج دائرة بحثه على أساس أنها لا تعنى بحقيقة محايدة .

ومن ثم يكون أمامنا ان نتعرف بادىء ذى بدء على بعض الخطوط العريضة التى تساعد على فهم « الأسلوب » الذى أخرج به هذا الكتاب، ولنسمه فكرا نقديا أو منهجا خاصا فى النقد أو نزعة نقدية ـ فالتسميات لاتهم ـ أو لعلها توحى بشىء ربما لا يكون مقصورا قط ، وتظل القضية مطروحة أو قائمة ويظل الحل بعيدا أو غير محتمل . وفى كل الحالات أو أيها ـ ان شئنا ـ يؤخذ الكاتب لأنه لم يبين الغاية ولم يحدد الهدف .

وأحسب انه قد آن الأوان لنزعم أن النقد عندنا نقدان والنقـاد نوعان ـ والحصر هنا مقبول فيما أظن ـ نقد تطبيقى يقوم على رصـد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليها ، ونقد تأصيلى أو تشريعى يتحول الناقد فيه الى مشرع وفيلسوف . واما النوع الاول من النقاد فهم الذين يتلقفون النتاج الأدبى ويفسرونه أو يحللونه ، والنوع الثانى منهم يختـار من الآثار الأدبية ما يمكن أن يرسم منهجا أو يثير قضية أو يكشف عن فكر نقدى متكامل ينتفع به الأدباء والمتادبون .

والمعول من غير شك على النقد الثانى والنوع الثانى من النقاد ، واكبر الظن أن أحدا لايستطيع أن ينكر فضل العقاد فى كل ما كتب عن « الجمال » و « الأسلوب » و « المعنى » ، أو فضل العالم فيما صـدر عنه من تفسيرات للشكل والمضمون ، أو فضل لويس عوض فيما قاله عن انسانية الأدب أو واقعيته أو الاشتراكية فيه ، على الرغم من أن اغلب

دراساتهم التطبيقية او احكامهم على شعراء العصر أو قصاصيه لايعتمد الا على مفاهيم مستهلكة ولا تقوم الا على ما قد يدينهم بالقصور ويوجه اليهم احدى تهمتين : اما الاغراق فى الجمالية aestheticism واما الجنوح الى الشكلية formalism

حقا ان النقد بمعناه المتداول هو عرض الآثار الأدبية والحكم عليها فيكون ثمة حاجات الى مراعاة الشكل التعبيرى وتقدير الاستاطيقا ، لكن هذا النقد كان مرحليا ثم أصبح اليـــوم جزئيا ، وظهر أن النقد ككل ــ وهو ميزان وتخطيط كما قدمنا ــ يريد أن يركز على مجموعة من المبادىء تقوم باقدار المتأدب على فهم نظرية الأدب وارشاد الأديب من خلال نظرات منهجية محددة الى اختيار طريق من طرق عــدة أو اتباع أسلوب من أساليب متشابكة .

ومع ذلك فلا يزال هذا الناقد المشرع أو المتذوق الفيلســـوف ــ وهأنذا باشارتى الى التذوق أمسح بما يعتد سبة أو اتهاما ــ محتاجا الى استيعاب المشكلة التاريخية التى ينقلها الأديب جزءا جزءا بوســائل الرؤيا والحلم والتمثل النــوعى والتقمص الفنى وغير ذلك ، كما أنه فى الوقت نفســه محتاج الى اكتشاف طبيعة التفرد فى وعى الأديب بهــذه المشكلة ومحاولته اجتيازها بخياله الخلاق وبتقليبه النظر الفاحص فيما قيل ودار به السابقون . والناقد اذا عجز عن هذا التقدير او على الأقل تردد فيــه ــ مع أنه مرحلة يجب أن يمر فيها المشرع او الفيلسوف ــ فليس هناك ضرورة الى تقديراته كلها ، فهى اما أن تكون ترديدا لــكلام غيره والأصل أولى بالتقــديم ، واما أن تكون اعتسافا فى فلاة يضل فيها السارى أو يحتبس .

والآن فالذين يكتبون فى الدراسات الأدبية على انها نقــد أدبى دون اجتياز مرحلة التطبيق والفهم الواضح للنصـــوص المعالجة هم خارج الدائرة التى نتحرك فيها ، ويبقى لنا هؤلاء الذين يجدون فى الأجــزاء الفنية ــ أى الآثار الأدبية نفسها ــ الفتح المفضى الى ما وراءه من قيم وخصوبة وثراء . وهاهنا فاروق خورشيد نموذج لهؤلاء ، لا يعـــوقه شىء ولا تعوزه الحيلة فى التصور والتخريج والتأويل . وقد انتهى الى أن الناقد التطبيقى الذى يعبر طريقه الى التشريع وتحديد المناهج اذا كان يبدأ بالجـــزء المنقود ليصل الى حكم عام ، فانه لابد أن يعتمد أسبابا ليســت كلها موجودة في ذلك الجزء وانما هى من الخصائص التى ينبغى أن تتوفر فى الناقد ، وتربية هذه غير محالة وان تكن عزيزة على نحو من الأنحـــاء . والى جانب ذلك يوضع فى الحسبان أن الفهم الذى نقصده

يساعد على التذوق ، بعد أن يكون قد ساعد على الفهم نفسه ثقافة انسانية واسعة ، فيرتبط كل شيء بتلك المشكلة التاريخية التى ينقلها الأديب وهو يعرف انها الواقع فى احدى مراحل وجوده وتطوره .

هذا التركيز على العمل الأدبي ذاته مطلوب دائما ، والناقد الذى يتخفف منه أو ينصرف عنه لا يعرف طبيعة عمله ولا حدوده تماما ، ويقع دائما فى تعميمات أو تخريجات لاتوصل بحال من الأحوال الى نظرية متماسكة الأطراف للأدب . ولقد نادى رينيه ويليك – الانجلوتشيكى – بضرورة عزل الموضوع الادبى عن كل شيء ليصح حكمنا عليه ، ولكن هذا العزل ليس مطلقا وانما بالقدر الذى يعترف فيه بسيادته كفن ، وتصبح ثانوية كل هذه المناقشات التى تعقد عن تاريخ مؤلفه أو نفسيته أو ارتباطاته الاجتماعية والأخلاقية ونحو ذلك .

وعلى هذا فما يبدو فى عمل الناقد المشرع من تسليم بالذوق واعتراف بقيم الاستاطيقا وتمسك بالشكليات وقوانين الصياغة لا يعنى انه حرفى أو بلاغى ، ولا يستهدف فى محاولة غير مشروعة تطبيق المقاييس الجمالية على ما ينبغى أن يتسع للانسان الواعى بحياته والمعترف بمشكلاته وعقدها ، وذلك عندما تصبح شكلا فنيا موحيا أو بناء لغويا مؤثرا . فالنقد فى الواقع هو مناقشة الأساليب الأدبية بالاستعانة بأسباب العلم والفلسفة والدين والمنطق والاستاطيقا والأنثروبولوجيا والميثولوجيا دون التورط فى اعتبار تلك الأساليب وثيقة اجتماعية أو كشفا عقيديا أو فتحا أيديولوجيا فقط ، هذا على الرغم من أنه يمكن النظر اليها على أنها تشكل موضوعات قد تعقدلهذا الغرض أو ذاك .

وبعبارة أخرى تغدو النصوص فى كل حالات النقد هى المادة الأساسية أو المحور لنظرية الأدب ، وما يكون بينها وبين ما حولها هو ما تثيره قضية الواقع من وجهات نظر المشتغلين بالنقد العاملين على تحديد مناهجه ، على أساس الاعتراف بوجود فارق ضخم وهائل بين الحياة والفن من حيث أن الأدب – كفن – بناء لغوى هو نتاج الانفعال المتعقل الرشيد ووقائع معينة هى التى يعكسها الاديب أو يعكس بعضها باللغة الفنية الموحية .

ولست اقصد ان اثير هنا قضية الواقعية Realism فسوف تمر بنا في ثنايا الكتاب ، وهى اذا كانت تاخذ لونا ماركسيا ترفض فى ذات الوقت فكرة الماركسيين عن الانعكاس ، وبالقدر نفسه ترفض حرفية الفهم للمحاكاة الأرسطية . وفى التقدير العام والصائب غالبا أو فى أحسن

الأحوال أن الواقعية ــ فى الحقيقة ــ ليست الطريقة الوحيدة فى التعبير الفنى او التصوير الأدبى ، ويبدو أن التركيز عليها يفقدنا الكثير من دور الذات المتخيلة أو الفكر الشخصى المتأمل ، ولعل هذا هو ما حدا بثلاثة رجال من أقطاب النقد الروسى المعاصر ــ ألكسندر ديمشيتس ونيقولاى ليزيروف وبوريس سوتشكوف الى أن يتحدثوا بجدية عن « الواقعية والحداثة » و « مجال حدود الواقعية » و « تطور الواقعية التاريخى » فى الكتاب الذى أشرف على تحريره موزينياجون ونشر مترجما للانجليزية فى عام ١٩٦٩ بعنوان Problems of Modern Aesthetics

وفى هذه البحوث نرى ان هناك خلافات عدة حول فهم الواقعيـة بمعناها المادى العلمى وانها مهما «تعكس» صور الحياة فى نطاق الظروف التاريخية الموضوعية مقترحة اسلوبا أو أساليب فى خدمة المعرفة الذاتية وتطوير المجتمع الانسانى لاتمنع من وجود عناصر هروبية او تغريبية او ذاتية رافضة أو حتى رومانسية متطرفة . والأمر على ذلك النحـو يجعل الدارسين فى حاجة الى ان يتعمقوا ما قاله ويليك فى هذا الصدد ، وهـو أن واقعية الماركسيين ترفض ثلاثة ارباع الأدب على الأقل ، ومن ثم فان هؤلاء الدارسين لن يجدوا مفرا من اعادة تشكيل موقفهم في ضوء ارتباط الفن بالواقع برباطات حاسمة ومقنعة حيث ان الأدب ايهام ورؤية متخيلة تصل فى كثير من الأحيان الى أن تكون خرافة !

ولا اريد أن أطيل فبحسب الناقد المشرع أن يضع أمامه كل اولئك ليصدق تقديره ، فاذا قوبل بمن يرميه بالحـذلقة والتنطع على أعتـاب الوسائل الأسلوبية واللغوية وأجزاء المعنى التى يطيل التطبيقيون عندها الوقوف فأسهل السهل أن يقال : ان ذلك مجرد خطوة أو هو المنفـذ الوحيد الى ما وراء اللغة ودلالتها ، حيث عالم الأديب وتصوراته وقيمته ، وما يفهم به كل هذا على ضوء الاختيار المدفوع بحـكم نقدى عادل فى عمليتى التحديد المنهجى والتخطيط الفكرى الذى يهدف الى الاكتشـاف القيم الجـديدة وتاكيدها .

(٣)

هذا هو الكتاب ، وهذه المقدمة مذكرة تفسيرية له ، فان شئنا مزيدا من التفسير يكون علينا أن نؤكد ان خلق الفكر النقدى لايحدث غالبا الا حين تبدو القيم الجـديدة عصية على التـأكيد . هنالك يترك الناقد الجزئيات ويقلع عن متابعة الآثار فى حـدودها الخاصة ، وياخذ نفسه

بالبحث عن أنجع الوسائل لتاكيدها . وبهذا البحث يشرع حقيقة فى منهجة نقده وتحديد فلسفته، اى تقنين اسلوبه بما يبرز نشازا فى ايقاعات النقد المنسجمة والمتجاوبة،، وهذا النشاز مطلوب لأنه يعنى ـ على الأقل ـ وجود وجه واحد من أوجه الخلاف ، والخلاف كما ذكرنا أساس النقد شئنا أو لم نشأ .

ولا يغيبن عن البال أن ازدهار الأدب حقيقة لاتقع الا اذا وقع الخلاف ، فانه لم ينشأ مذهب جديد فى الأدب ولم يبرز تيار معين فيه أو تشيع ظاهرة الا ويكون وراء ذلك نقاش وجدال أو تصادم ربما يصل الى أبعد جذوره فى عملية الانتماء الاجتماعى العام . ولعلنا لا نحتاج الى أن نذكر هنا بأن نشأة الرومانسية لم تتم الا فى اطار الثورة الرومانسية، وآتت هذه أكلها تحت راية الآراء التى نشبت حولها ، ومن ناحية أخرى ذوت لتزدهر البرناسية فالطبيعية فى مناقشات حامية حول قيمة الذات وعلاقتها بالحقيقة الموضوعية وطريقة ابرازها ودور العقل فيها ونحو ذلك .

ولهذا لانتوقع اطلاقا أن ينمو الأدب بغير صراع ، وبعبارة أخرى أدق لانتوقع أن ينمو بلا فكر نقدى ومناهج متشعبة فى النقد . واذ أخذت نفسى فى الباب الثانى من هذا الكتاب ببيان اتجاهات نقادنا ، رجوت أن يكون في ذلك محاولة منى لاظهار تفاوت الأفكار النقدية وتنافر المشاعر بعد أن بدا للمتعجل منا أن سلوك النقاد يوحى بضرب من التكيف النفسى والأيديولوجى ، الشيء الذى لايوحى أو لايدل على حقيقة تطور أدبنا الحديث وازدهاره الذى شك فيه .

اننا نعيش اليوم عصرا جديدا فى الأدب ، ويقوم النقد باذكاء شعلته وانارة الطريق أمام الواعدين . وقد دلل على أن الفنان بما اكتسبه من النقود المتباينة صار يشبع حاجات المجتمع التى افتقدها أيام الخمود النقدى فى عصر التسلط العثمانى المقدس للغيبيات ، اذ لم يقتصر على اعادته الى حظيرة الايمان بقوميته وتراث أبنائه وانما دفعه الى الفهم السليم لنظرية الأدب فى حدود العلاقة المقررة بين الفن والواقع ، وأصبح مبدأ سيادة الفن المتفاعل بالحياة دعامة التعبير الأدبى ونقده على حد سواء .

واذا كان من المسلم به أن الاتجاهات النقدية عندنا ليست من الكثرة ولا التنوع بحيث توحى بخصوبة وتكامل ، فانها لا تعطل نمو

الأدباء ولا تعجز عن تكوينهم بذوات متفردة خاصة ، وقد بدا ان انتماء الأدباء الاجتماعى ربطهم بنقاد بأعينهم . الا أن هذا الانتماء لم يوسع الهوة فيما بينهم وغيرهم ، وظلت هناك أسباب التواصل قائمة حتى ألقى فى روع الكثيرين أن التماس اتجاهات متميزة فى النقد الأدبى الحديث أشبه بالتماس أية آثار فوق سطح من الجليد ، وبخاصة بعد أن اشترك أساطين النقد فى التسلح بكل انجازات هيبوليت تين وسانت بيف وبرونتيير وكوليريدج وريتشاردز وتشارلتون ، وأن تكن ثمة طائفة تشجب معظم آرائهم .

ومع ذلك فهناك اتجاهات نقدية واضحة ، وهذه الاتجاهات يحددها نفر من النقاد بعضهم يصدر عن قوانين ومبادىء ويترسم منهجا محددا — وهم غالبا أكاديميون أو تغلب عليهم الأكاديمية — وبعضهم يحترف النقد فى الصحافة ويعد مسئولا فى الواقع عن كثير من النقود التطبيقية التى تحفل بكثير من التحليلات النفسيةوالاجتماعية ، ولاينقصها القدرة على اثارة مشكلات الجمال والخيال وطبيعة الفن واشكاله ، وان هم فى الجملة ابعد من أن يلتزموا بخطة عمل أو تحديد منهج .

الا أن هذا فى الخطوط العريضة فحسب ، فان عدلنا الى التفصيلات رأينا تيارات ومذاهب ومواقف وطرائق فهم وأساليب تفسير واحكاما قيمية مختلفة. ولقد كان من الصعب أن نسمى أبرزهده التيارات والمذاهب ، لأن كثيرا منها يتداخل ، وبعض النقاد الرءوس فيها يصل بأعماله الى درجة من الشمول والاتساع بحيث يستقطب الكثير من مبادىء غيره حتى وان كانوا من معارضين . والنتيجة أن ما رصد هنا من اتجاهات ليس كل منها جامعا مانعا من ناحية ، وأن اطلاق أسمائها من ناحية أخرى كان على سبيل التوسع ، ويمكن أن يكون لكتابى «سكوت» و «هايمن» دخل فى ذلك أو أثر . والحقيقة أننى لا أعد هذا نقصا ، لأن مادة الحياة التى هى مادة الأدب ونقده أعقد من أن تحصر ، كذلك يبدو الأدباء دائما — وبخاصة الكبار منهم — غيرمقيدين الا بأن هذه الحياة ينبغى أن تتحول على أيديهم وبأية طريقة الى لغة وتشكيلات بيانية وأفكار ذات أهداف انسانية بينة .

وبعـــد ....

فليس لى ما اذكره ، ذلك أن كل شىء اردته مبثوث فى صفحات الكتاب . الا شيئا واحدا يجب التنويه عنه ، وهـــو الاصرار على ربط أجناس الأدب فى محاولة لاظهار أنه لا خلاف بينها فى التعبير والعطاء . ومنذ قديم جرى العرف على قصر النقد على الشعر ، بل لعل النقـد لم يوجد أساسا الا من أجل الشعر ــ ولنسال فى هذا أرسطو ــ ولم يعن بغيره كوليريدج وودزورث وريتشاردز فى نقودهم ، والى سواه لم يقصد أغلب الذين فلسفوا النقد من أمثال اليوت ومودبودكين وجريفز ويليك، وعندنا فى الأدب العربى لم يهتم نقاده الأولون ــ كابن قتيبة والجـرجانى والآمدى ــ الا بالقصيدة والقصيدة فقط .

فما بالى أربط الأجناس الأدبية بعضها ببعض ولا أعطى للخصائص المميزة لها حقها ؟

الاجابة لأنه لا خلاف بين تلك الأجناس الا من حيث الشكل ، وأما الجوهر فلا يتغير ، ويكاد الأدباء يجتمعون فى كثـــير من الأمور وهم يصدرون عن فهم واحد للتجربة الانسانية عندما تتحول الى عبارة لغوية، اللهم الا اذا كان الأديب قصاصا أو كاتب مسرح . فهو فى هذه الحـال مطالب بالوصف ، وخلق الشخصيات ، وترتيب الأحداث بأناة صابرة وقدرة على التصميم والبناء

ومع ذلك فالشاعر ــ الذى هو فى الأصل تعبيرى ــ قد يحتاج فى عمله الى مثل ما يحتـــاج اليه كاتب القصة ومؤلف الدراما ، والقصاص يجد نفسه مضطرا فى كثير من الأحيان الى اصطناع اسلوب الشـعر ــ ودعنا من التأليف المسرحى فهو نظم ونثر أو تعبيرية وتقريرية ــ مما يؤكد وحدة الأصل للأجناس الأدبية وشـــدة تقاربها والتصاقها . ومن ناحية أخرى فان هذا الجمع الذى يتعـــارض مع ضرورة التعرف على فرديات الأدباء بالنظر الى صياغاتهم الفنية ، لايتعارض قط مع منهج من يكتب عن النقد نفسه . ولقد وجد من النقاد من أوتى القدرة على تذوق اجناس الأدب كافة ، كما وجد الذى يتفهم جنسا دون جنس ، وفى كل الأحوال يتظاهر الجميع على تقـــديم حصيلة افكارهم مادة متجانسة للتأريخ والتبويب .

والواقع انني لم أثر هذه القضية الا لأن القارىء سوف يجد هنا أحكاما مستقاة من الشعر عممت أو انسحبت على غيره ، وأن قيما جمعت من فوق خشبة المسرح ثم توسع في تطبيقها على القصيدة والرواية وربما المقال الأدبي والسيرة الأدبية أيضا ، وأن .. وأن .. مما يلقى فى روعه ان ثمة خلطا غير مقصود أو افتئاتا على المنهجية أو خروجا عن الموضوعية المقررة ، كلا .. فان معظم الأعمال التى قدمها النقاد وكل الآراء التى بسطوها ، وجميع الأساليب التى عالجوا بها موضوعاتهم الموزعة على الشعر والقصة والدراما .. كل أولئك هو مادتى ، وعن هذه المادة كتبت من أجل أن يكون هناك تصور نقدى عام !

اب الأول

ول النقد الأدبى

الفصـــل الأول

طبيعة العمل النقدي

قليلا ما يقنع النقاد بما ســـجله السلف فى ميدانهم ، فيحاولون الخروج على الأساليب المتوارثة ، وذلك باستخدام الكثير من أسباب تطور العقل الحديث فى تقويم الأثر الأدبى . والواقع أنه منذ بدأ النقد المنهجى وجميع النقاد يبحثون عن أمثل شكل للمعرفة يمكن تسليطه على الأدب لتقويمه والحكم عليه ، وتمكن ارسطو من أن يدخل بعض المعارف غير الأدبية على معالجاته للدراما والخطبة . وظل لعمله قدسيته بضع مئات من السنين ، حتى رأينا مؤخرا من لايقنع بمقررات العـــلوم الاجتماعية ـ وهى التى قصد اليها ذلك الفيلسوف أساسا ـ وجـاوزها الى العلوم الطبيعية والحيوية .

ومما لاشك فيه أن استخدام العلم لأنماء البصيرة الناقدة أمر بالغ الأهمية ، غير أن الافراط فيه يطمس الحقيقة الأدبية من ناحية ويفتح من ناحية أخرى باب النقد لمن يدعون الى أن يصبح للنقد دقة العلم اليقينى وهم لا يعرفون تماما طريق النقد . والا فبم نفسر ظاهرة شيوع غير المتخصصين بين النقاد ؟ وبم نفسر ظاهرة الخلط الشديد بين تاريخ الأدب ونقده ، وبين نقد الأدب والكتابة عنه ، وبين الكتابة عن الأدب ورصـد قيمه الجمالية والاقتصادية ؟

اننا قد نسلم بأن أيامنا تتميز تميزا ظاهرا فى النقد ، وبأن الكتابات النقدية المعاصرة ـ من حيث تنوعها ـ وصلت الى ما لم تصـــل اليه

اغلب النقود القديمة ، لاسيما فى الأساليب والمناهج . لكن ينبغى أن نسلم فى الوقت نفسه بأن العلوم كلها ليست بذات أثر مباشر فى النقد ، بل ربما افسده بعضها ، وربما أخرجه عن رسالتها بعضها الآخر . ولكون النتيجة فى آخر الأمر عملية بيولوجية فسيولوجية ، او عرضا لدور الوسط والوراثة فى وقوع انفصام واستفحال الليبيدو والشيزوفرانيا وتصادم تشكيلات ردود الفعل فى النفس ، وهكذا ...

أهذا هو النقد الجديد ؟

ان كان فأين تفسير الأثر الأدبى ووصله بالموروث لتحديد ملامحه ؟

اننا لانريد أن نقول بعدم جدوى العلم فى النقد ، فليس في وهمنا ذلك ولا ندعو اليه . ويوم نزعم أننا لا نحتاج فى النقد الى كل ضروب المعرفة عن السلوك الانسانى نجنى على الأدب جناية غير المتخصصين تماما ، ونهوى الى حيث هووا ، بل ربما لايبقى لنا شىء فى حين يبقى لبعضهم حسن النية .

ولقد يحسن أن نقرر بادىء ذى بدء انه بالقدر الذى نركز فيه على أن الأدب فن يعرض التجارب الانسانية التى يستمدها من الحياة ليفسر بها هذه الحياة ، يمكن أن نستعين بكل ما أحرزه العقل من تقدم للكشف عن أبعاد هذا التفسير ، ذلك أن النقد ينبغى أن ينظم تجاربه المستمدة من الأدب الخالق فى ضوء النتائج التى استخلصها من العلوم الاجتماعية أو فى ضوء ما يبلور التجربة فقط . بحيث لانعتمد كل مبادىء الفلسفة مثلا ، أو حوادث التاريخ كافة ، أو جميع ما انتهى اليه علماء النفس من تحليليين وجشتالطتيين وتجريبيين واكلينيكيين ، وغيرهم . واذا نهضت هناك حاجة الى الدين أو التصوف لفهم الأثر الأدبى أو جوانب منه فقط ، فلا بأس من الاستعانة بغيبيات العقيدة وطقوسها وتجليات الصوفية وأصولها .

وقبل ذلك كله الفن نفسه ، وقيمه الجمالية ، وعلاقته بالحياة والدور الذى يلعبه فيها بالقياس الى دور العلم والفلسفة والدين .. أترى تغلب عليه انجازات داروين وماركس وفرويد ؟

لا أظن ، ولا يجوز لأحد أن يظن أن النقد ظاهرة لا تقوم بنفسها فيقحم ماشاء فى اقامتها ، فان المؤكد أنه شىء قائم بذاته على الرغم من أنه لا يوجد قط مستقلا منفصلا ، لكننا لا ندعى — فى ضوء ذلك — أنه غاية فى نفسه لأنه واقع الأمر خادم للفن ينشر رسالته .

وعلى هذا النحو يبدو النقـد - الذى نريده فى اطار الجـدة - طامحا الى معالجة الآثار الأدبية علاجا منظما يكشف عن افكارها وقيمها، ويجيب عن شتى أسئلة تدور حول الصلة بين الأدب ومادته الموروثة ، وبين الأدب وايديولوجيات العصر ، وبين الأدب وحياة الفنان وعـلاقته بالمجتمع فى ماضيه وحاضره على حد سواء . وليس يغيب عنا أن وضعه فى هذه الحدود لايغنى فيه مطلقا أن يحقق بالضرورة غاية التلذذ أو غاية التهذيب الخلقى ، فان هذين المبداين اللذين اقرهما الاغريق - اساتذة النقد - لم يعودا اليوم موضع تقدير ، بعدما ثبت على الأيام عقمهما فى الحكم للأديب أو في الحكم على الأديب .

ومن الواضح ان النقد الحديث الذى يساعد القارىء على فهم الأثر الأدبى وتذوقه يستهدف أساسا أن يفهم الأديب طبيعة عمله ويطـوره، ولذلك لابد من أن يتسلح الناقد فوق أسلحة العلم أو قبل اسلحة العلم بالذوق والحساسية والذكاء . وليس هناك محك تختبر به تلك الصفات الذاتية ، الا ان اهمالها - بدعوى أن النقد ليس علما وان يطمح الى ان تكون له اتجاهات علمية - يرمى بنا الى احد النقيضين : اما الى مقررات العلوم الطبيعية والبيولوجية ، واما الى فوضى المعـالجات غير المنهجية المنظمـة .

والى هذا الحد يبدو النقد الأدبى سهلا وصعبا فى آن واحد ، وسواء أدل معناه اللغـوى (١) على جوهره أم لم يدل ، فان سهولته ترجـع الى ان فى الامكان تربية الذوق النقدى عند الجميع فى حين ترجع صـعوبته الى أنه لن يكتب فيـه - بطبيعة الحال - سـوى القادر على الكتابة ، وسوى القادر على الكتابة دون تحيز ما ، وفى هذه الحال يقدر على هؤلاء - وهم العدول الأكفاء - ما يلى :

(أ) أن يفهموا نظرية الأدب من حيث طبيعته الخاصة وعـلاقته العامة بالحياة .

(ب) وان يحيطوا بالتيارات الفكرية والنواحى الفنية التى اسفرت عن تطبيق النظرية الأدبية ، سـواء منها ما يخص الأجنـاس الأدبية أو

---

(١) الأصل فى حكمة النقد هو الضرب ، ثم استعملت للنقر ولالتقاط الطائر الحب، والاستخدام الثالث - وهو متأخر - بمعنى تمييز الدراهم لمعرفة جيدها من رديئها . واستعملت الكلمة بعد ذلك بمعنى اختلاس النظر الى شخص ما ، تقول نقدت اليه أى اختلسـت النظر اليه بحيث لا يرانى لاتعرف على أحواله ، والمعنيان الأخيران لا يقعـان بعيدا عن مدلول النقد الفنى .

الصياغة أو غاية الأدب بوصفه نشاطا يسهم فى ازجاء الحلول لمشـكلات الانســان .

حـ ـ وان يستعينوا باسباب الثقافة التى تمكنهم من تفسير العمل الأدبى وتقديمه للقارىء ليفهمه أو ليشكل فهمه على نحو من الأنحاء ، وهذه الثقافة تتوزع بين التاريخ والفلسفة والاجتماع والاقتصـاد وعلم النفس ونحوهما (١) ولكن بقدر .

د ـ وان يحددوا عملهم النقدى بثلاثة أطراف هى على النحو التالى : اثر ادبى ،وأديب ، ومتلقى أدب . ولابد هنا من أن نقر بأن الصلة وثيقة جدا بين الثلاثة ، وأنها معا تثير مشكلات يستطيع اى ناقد أن يوازن بينها ـ فى التعامل معها ـ بحيث لايطغى طرف منها على طرف .

هـ ـ واذا مالوا الى منهب فكرى أو سياسى أو أحبـوا طائفة دون طائفة فلابد أن يصدروا عن حياد كامل بالنسبة لجميع الأدباء . حقا ظهر نقاد تعصبوا لهذا أو ذاك ، أو نددوا بمن لاينتمى لأيديولوجيتهم ولمابدئهم الجمالية ومع ذلك خدموا المجال النقدى خدمة كبيرة ، الا أن هذا العمل ربما أضر بكثير من الأدباء الواعدين ، بل ربما دمرهم تماما فى حين يعطى الفرصـة لأن يعيش غيرهم لمجـرد انهم يتعاطفون مع الناقد أو هم من مدرسته أو يدينون بارائه أو يسيرون فى اتجاهه .

و ـ وفى فهمهم لطبيعة العمل الأدبى من حيث هو ابداع جديد لواقع قائم أو يمكن أن يقع بأبعاد جديدة ، يجب أن يكون حكمهم مستندا الى ما فى المبدع من قيم وعناصر جمالية مؤثرة ، واذ ذاك يكون الناقد مكلفا بابراز ما فى المبدع من افكار تشكل موقفا أو مواقف من الحياة . ويكون الحكم فى صالح الأديب طالما كانت هذه المواقف مبتكرة لم يسبق اليها ،

---

(١) كوليردج هو ارسطو القرن التاسع عشر ، وفى كتابه « السيرة الأدبية » Biographia Literaria انجيل النقد الحديث تأكيد لأهمية العوامل السياسية والفلسفية بجانب المبادىء النفسية والدينية فى النقد ، وهو بذلك يحدد دائرة العلوم الاجتماعية التى ينبغى أن يتحرك فيها الناقد . وفى الوقت نفسـه رفعت مدام دى ستايل شعار « الأدب تعبير عن المجتمع » فربطته بالنظم الاجتماعية القائمة محددة اياها بما حددها كوليردج . وقد أثر هذا الكتاب فى النقد الأدبى القائم على السيرة عند « سانت بيف » والنقد الأدبى المتصل بالاجتماع عند « تين » وكلاهما يعنى بالتاريخ والأسرة والاجتماع. وفى أوائل القرن العشرين أضيفت المعارف والنظريات الأنثروبولوجية المقارنة للعلوم الاجتماعية ، فاحكمت الدائرة على نقد ادبى يلائم بين الفلسفة ـ وبخاصة الاستاطيقا ـ وعلمى النفس والاجتماع والاقتصاد والانثروبولوجيا .

او كانت تتضمن عناصر البقاء التى لا يوقتها زمن معين ، وكثيرا ما تكون الطرافة فيصلا فى الحكم فى صالح الأديب الخالق .

هذه الاساسيات التى تقدر عادة على النقاد الذين نعتناهم بالعدول والأكفاء تمثل طبيعة العمل النقدى ، وتنبىء فى الوقت نفسه عنه ، وربما تجعله ـ فى بعض الأحيان ـ محدودا طالما كان استخدامهم لمواهبهم محصورا فى تفسير ما فسر به موقف أو تجربة أو خاطرة . الا اننا نظل محتاجين الى أن نحترس لهم اذا أرادوا مجاوزة هذه الحدود الى اصدار الحكم الفنى ، لأن كل ناقد عادة يجد نفسه فى مواجهة نوعين من الأدباء:

احدهما راسخ القدم فى مضمار الأدب ، ومن ثم يكتفى معه بالتفسير والاجابة عما قد يثار من اسئلة حول المفاهيم والمعانى المراد التعبير عنها ، وحول تردد هذا التعبير بين الخلق ذاته والمصادرات الفكرية التى تقحم اقحاما ، الى غير ذلك مما يرشح عنه ذكاء الناقد وخبرته وحساسيته وقدرته على الكتابة فى الحدود التى تظهر الأثر مكتمل الملامح ناطقا بالحقيقة .

والثانى بادىء أو لا يزال في حاجة الى من ينير له سبيله (١) : فيخطو الناقد خطوة أخرى غير التفسير وتحليل الأفكار فى ضوء الثقافات التى تشكلها ، وغير اجابات الأسئلة التى يثيرها كل من الشكل والمحتوى فى حدود غايات العمل الفنية . ومن الواضح أن هذه الأسئلة جميعا قد تطرح لكل عمل أدبى ، الا أن الحكم الأخير يجاوز ـ فى أكثر الأحيان ـ ذلك الى السؤالين التاليين : ما مدى تحقق تلك الغايات الفنية ؟ والى اى حد هى سليمة ؟ وبعد ذلك يصدر الحكم بالجودة أو بالرداءة بالنقص أو بالكمال ، بالحسن أو بالقبح .

ومعنى ذلك أن النقد فى حقيقة الأمر نقدان ، ولا تخرج أية محاولة أدبية يباشرها ناقد عن واحد من هذين النقدين . أما النقد الأول فهو النقد التفسيرى حيث تستغل فيه اسباب الثقافة بالقدر الذى يجلى العمل ويوضحه . وأما النقد الثانى فهو النقد الحكمى حيث يستند فيه الى حيثيات فنية من حسن الحظ أن القدماء صالوا فيها وجالوا لا سيما فى كتب البلاغة ، على أساس أن الأدباء الكبار سبقوا الى اشياء بارزة ، وهذه الأشياء اتخذت مادة للقوانين الفنية التى اجمع النقاد على الأخذ بها . ومن قبيل ذلك ما فعله أرسطو عندما وضع كتابه العظيم « فن

---

(١) المألوف ان نرى نقادا كبارا يحكمون على اعمال كبار الأدباء ، وانما اعنى أن الأدباء الصغار هم حقيقة أحوج ما يكونون الى أحكام النقاد وتوجيهاتهم .

الشعر » فانه نظر فى أعمال الأدباء الذين سبقوه ـ كهوميروس ـ ثم قعد القواعد فى أصول النقد ، بعد ان كان مجرد خطرات جزئية ساذجة .

وليس من سبيل الآن الى اعادة النظر فى كتب بلاغتنا لاستقراء القوانين الفنية التى نريدها فى النقد الحكمى ، فلهذا موضع آخر (١) . لكن المعروف أنها من حيث كونها نقدا أو جزءا من النقد تدل على أن الذوق الذى تدعمه الثقافة يلعب دورا خطيرا ـ ان لم يكن الدور الأول ـ فى اصدار الحكم الفنى . وهذا الذوق نفسه يتحكم فى التفسير ايضا ، وبذلك يخضع له النقدان جميعا ويتساويان لديه ، فتنتفى من هنا القالة التى تقرر أن هناك نقدا ذاتيا خالصا قوامه الذوق ـ وهو ذاتى ـ ونقدا آخر موضوعيا قوامه العلم .

لكننا مع ذلك قد نقبل أن يكون هناك نقد ذاتى أو يغلب عليه الذوق ، وهذا فى حالة واحدة هى بدايته التى يشهد عليها التاريخ . فنحن لو تتبعنا أصول النقد فى العالم قبل ارسطو ـ على التحقيق ـ نرى ثمة أمورا يغلب عليها الذوق ، وظل النقد قائما بها حتى نهاية العصر الهومرى فى القرن الثامن قبل الميلاد . وعندما تطور على أيدى فلاسفة القرنين السادس والخامس لم يتحرر من الأحكام الذاتية ، وان تكن تلك الأحكام دعمت بالأخلاق . وظل الأمر كذلك حتى قدم ارسطو فصدر عن النقد الموضوعى ، واضعا بكتاباته عن الشعر والخطابة حدا للنقد الذوقى وللنقد الذوقى الأخلاقى .

والمدهش أن أرسطو لم ينف عن كتابه كثيرا من العبارات النقدية الذاتية التى سبقه اليها جورجياس وهيسيودوس واريستوفانيس وغيرهم . بل انه عقد حول بعضها دراسات معضلة حول أصول النقد وقواعده ، وبدا واضحا انه لا بد من الذوق ، ولكن بشرط أن يعلل ويبسط بين يديه ما يقصد به الابانة والاقناع .

وعند العرب نشاهد الشىء ذاته ، فقد بدءوا النقد ذاتيا ، ورصدوه فى جمل مركزة تصف شاعرا أو قصيدة أو خطبة أو نحو ذلك مما قد يومىء الى موقف وفكرة ما . فقيل على سبيل المثال فى وصف ميمية علقمة بن عبدة « هل ما علمت وما استودعت مكتوم » انها سمط الدهر . وعندما سمع الناس عينية أبى ذؤيب الهذلى « أمن المنون وريبها تتوجع » قالوا انها اروع شعر أنشد فى الرثاء . وقد أكثر الشعراء فى ذكر الشيب

---

(١) فى البحث عن المعنى الأدبى والعبارة الأدبية ستجد ـ فى فصل قادم ـ طرفا من هذه القوانين الفنية ، ولم تكن بغير هناه قط .

فاجمع الحذاق بعلم الشعر انه لم يقل فيه أحسن من قول منصور النمرى ووقع الاجماع عليه ، فماضره تأخره اذ وقع الأجود له وهو قوله :

ما تنقضى حسرة منى ولا جزع
اذا ذكرت شبابا ليس يرتجع

ويروى أن لبيدا العامرى قال ان أشعر العرب «الملك الضليل فالشاب القتيل ثم الشيخ أبو عقيل » يعنى امرأ القيس وطرفة ونفسه هو . وقد يتجاوزون هذا الى عرض خاطف لخصائص بعض الكلمات ومآخذ فى العروض أو المعنى ، الا أن هذا كله لا يتحول الى نظرية نقدية ، ويظل يحمل طابع الفطرة لزمن متأخر حتى أيام الأصمعى وخلف الاحمر وأبى عبيدة معمر بن المثنى . وفى كتاب « طبقات الفحول » نرى كثيرا من الومضات الذاتية الخاطفة ، يعنى بها ابن سلام عناية كبيرة . وبعده أخذنا نرى اشارات واعية الى تعليل الذوق الأدبى ، من ذلك ما ورد عند المرزبانى فى كتابه « الموشح » وعند عبد العزيز الجرجانى فى كتابه « الوساطة بين المتنبى وخصومه » ثم عند الآمدى فى « الموازنة بين الطائيين »

ومن الجانب الآخر حيث الموضوعية ، نرى فى واقع الأمر ان من العسير الوقوف على نقد موضوعى خالص حتى فى أزهى عصور الأدب ، لسبب جوهرى هو أن الدوافع الانسانية — التى تكون دائما غامضة ومعقدة ووراءها تحيزات مختلفة كتلك التى تتعصب للطبقة الاجتماعية أو للمبدأ الجمالى او الاتجاه الفكرى — تمتد أصولها الى الذات والطبيعة جميعا . لقد صنف قدامة بن جعفر — وهو ناقد مدقق لحقبة مبكرة من النقد العربى هى القرن الثالث — معانى الشعر فى كتابه المشهور « نقد الشعر » فقرر أن هذه المعانى شائعة وقائمة وهى بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة ، تماما مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة (١) وعلى الشاعر اذا شرع فى أى معنى — رفيعا كان أو وضيعا — أن يتوخى بلوغ النهاية فى تجويد الصورة ، مختالا الى ذلك شتى الحيل . ومن هنا نرى كيف ترتبط الموضوعية بالذات ارتباطا وثيقا ، وكيف ينبغى على الناقد الا يسهو عن التفاعل بين النفس والطبيعة من حيث ان الأدب يشكل تجربة ميدانها الأول خارج الذات .

---

(١) نقد الشعر ١٧ ط . الخانجى سنة ١٩٦٣ .

ويقول قدامة فى عرضه للنمط العام لكل معنى من معانى الشعر ـ كالمدح والهجاء والرثاء ـ انه لا بد أن يكون المعنى مواجهـا للغرض المقصود غير عادل عن الأمر المطلوب (١) ، وعلى الفور نحس أن موضوعيته تتيح للذات بفرصة محدودة للعمل . غير أن هذه الفرصـة سرعـان ما يحرمها الشاعر حين يواجهه قدامة بضرورة أن يقول فى المدح ـ مثلا ـ كذا وكذا ولا يقول كذا ولا كذا ، والنسيب يحسن بكيت وكيت ويقبح بغير ذلك ، الى آخره . فنرى أن النقاد ـ على الأقل فى القرن الثالث الهجرى ـ كانوا يحبون ان يقروا فى العمل الأدبى نظاما يحظر فيه الخروج على تقاليد تمجها الاذواق أو تقبلها . ومع ذلك فان أسـاس النقد الذى يجب أن يقوم هو الاحسـاس ودرجة الانفعال ، اى الذوق أولا وأخيرا .

وهكذا بين الذاتية والموضوعية ينزع كل ناقد الى أن يصـدق فى تفسيراته وأحكامه ، الا أنه يظل محتفظا بعدة صور مجـازية أو حقيقية وبعدة افكار يرى من خلالها النقد ويشكل بها العملية النقدية كلهـا . والعملية كلها واحدة او ذات طبيعة واحدة، فاذا بدا ثمة خلاف بين النقاد فانه لا ينـحرف بالنقد عن جوهره الذى استطلعناه ، ولا يخرج به عن الحدود المرسومة للادب ولفهم الادب .

وبعد ، فنحن نستطيع أن نوجز ماأطلنا فيه عن العمل النقدى بأن نقول أنه يقوم أساسا على النتاج الادبى من حيث كونه شكلا من أشكال المعرفة ، وهذه المعرفة تبدأ من حيث ينتهى العلماء فى صياغة نتائج بحوثهم فيأخذها الاديب طارحا اياها على الصعيد العاطفى . واذا كان الناقد يجد أن من السهل الوقوف على أرض صلبة .فانه يظل مفتقدا الوسيلة التى تفسر له معنى أن رؤية الأديب لا تخـرج عن أن تكون رؤاية وجـدانية . ويلتمس هذه الوسيلة فى علم الجمال ، حيث يواجه دينامية الابداع ومدى تأثر المتلقى بما وصله منها ، اى يتتبع عمليتى الخلق والتذوق معا . لكنه لاينسى اطلاقا أن مجاله الحقيقى هو النص الأدبى وصوره ودلالة رموزه واشـارات لغته ، ذلك أن وسائل الصياغة ضرورية لكى يصبح تصوره وتصبح معانيه حقيقة انسانية عامة ، ومن ثم لايبتعد الناقد تاركا خلفه النقطة التى ينطلق منها الأديب .

---

(١) نقد الشعر ٦١

الفصل الثانى

نحو نقد ملائم

الاهتمامات الأدبية ثلاثية ملتحمة تمثل خطوات الفكر الطبيعية في دراسة كل ادب .. تبدأ دائما بجمع النصوص التى لها ـ على الأقل ـ أدنى حد من الفن حيث تدل التجربة بنفسها على قيمتها الجمالية ، ثم تاتى مرحلة النقد الأدبى ، متقبلا بالضرورة وضعا يتاخر عن التاريخ . والتاريخ الأدبى يختلف مدارس أو اتجاهات ، لأن النقد الذى يقدم له صور مادته موزع بين آراء . واعتقادات شتى . ولما كان الاثنان ينزعان الى نصوص الأدب معا ، فقد يتصل ميدان احدهما بالآخر ، واذا نحن نرى فى عمل الناقد مايدخل فى صميم عمل المؤرخ ـ كأن يرصد لظاهرة ما ويتتبعها على مدى الأيام ـ كما نجـــــد فى عمل المؤرخ أحكاما فنيـــة وتحليلات جمالية هى بالناقد أولى . غير أنه يقع التمييز بينهما على اساس الدور الوظيفى الذى يؤديه كل منهما ، هذا موضوعى يرد الأثر والمؤلف الى زمان معين ومكان خاص ، وذاك قد يكون جدليا اعتقاديا مرة وقد يكون انفعاليا تاثريا مرة خرى ولكنه ذاتى على كل حال .

وعلى حد النقد الأدبى من زاوية ، وسواء اختلط بالتاريخ الأدبى او بأساليب التقنيات غير الأدبية من زاوية اخرى ، ثم برغم وجود اكثر من طريقة من طرق النقد لها خصائصها وحدودها ، فاننا لا نجد مندوحة عن التماس أصوله لدى الاغريق. بل اننا اذا أردنا التاريخ نفسه وتوزعت

الجهود بين تتبع بدايات الأكثر ــ سواء في نطاق المؤلف أو خارج نطاقه ــ وبين رصد تطوره وتحديد طبيعة مضمونه وصوره وألوان أسلوبه وشكل صياغته ، فاننا نرجع به لا الى حيث ولد أو حيث انعقد جنينه فحسب وانما ايضا نرجع به الى هؤلاء الاغريق .

أجل الاغريق دائما ، فهم سادة الدراسة الأدبية دون منازع، والعرب ــ الذين شهروا بالبلاغة وخلفوا تراثا لا يزال الى اليوم مثار الاهتمام ــ لايبلغون شأوهم ولا يضيفون الى استمتاعنا العاطفى بالشعر الجميل والنثر البديع لذة التنسيق والفهم والتعليل ، اللهم الا فى حالات قليلة والى غاية محدودة .

وعلى الرغم من أننا نقر بان تاريخنا الأدبى يرتبط عضويا بما كان لدى طرفة وعلقمة والمهلهل بن ربيعة وقس بن ساعدة وخنافر الكاهن ومن لف لفهم من أدباء العصر الجاهلى فان للأدب جذورا لا تلتمس عند هؤلاء وحدهم ولا حتى عند جدودهم من عاد وثمود وحمير ــ اذا سلمنا جدلا بأننا نعرف ملامح أدبهم (١) ــ ولكن تلتمس عند هوميروس وايسخيلوس والسوفسطائيين وافلاطون وأرسطو وغيرهم ممن قدموا نتاجا حفظه التاريخ لنا سالما أو شبه سالم . وقد عاصرت اول الأحكام الفنية حول ما نشب بين هوميروس وهيسيوروس فى عصر الملاحم اليونانية فى الايام الأخيرة للثموديين العرب (٢) . فى تلك المدة كان الخلاف بين الرجلين يدور حول طبيعة الشاعر وحقيقة نتاجه ، ثم اتسعت باتساع الغنائيات فى القرن السادس قبل الميلاد ، وفى الوقت نفسه كانت بحوث السوفسطائية فى الخطابة واللغة ومعانى الكلمات تعمق أصول النقد وتمهد لأفلاطون كى يوجه فلسفته الى الشعرلتحديد مهمته ، بعد أن حدد أصله واستبعد من مدينته الفاضلة (الجمهورية) كل قصائده القائمة على المحاكاة .

---

(١) فى الصفحة الرابعة والعشرين من كتاب « طبقات فحول الشعراء » ط. المعارف، نرى محاولة رصينة لالغاء كل الشعر الذى يضاف الى هؤلاء بلغة هى لغتنا العربية ، والمعروف أن ثمود ذكر فى جملة البلاد التى غلبها سرجون الأشورى سنة ١٧١٥ قبل الميلاد ، وعاد أحدث من عاد . واما دولة حمير فهى فرع من السبئيين ، لكن لم يذكرها الاغريق فى كتبهم الى سنة ٢٠ قبل الميلاد على الرغم من انها عاشت قبل ذلك بقرن كامل وانتهت بذى نواس سنة ٥٢٥ ميلادية على نحو ما يقرر جرجى زيدان فى كتابه « العرب قبل الاسلام » ٧٦ ، ٧٧ ، ١٤١ .

(٢) تختلف الآراء فى تحديد عصر هوميروس وان يكن ثمة من يرى انه شهد حرب طروادة التى وقعت فى القرن الثانى عشر قبل الميلاد ووصف حوادثها .

على أننا بوجه عام يمكن أن نقول ان النقد الأدبي عند الاغريق وقد بدأ ساذجا ثم أخذ يتعقد ، تفرع الى فرعين : فرع قام به الأدباء أنفسهم ورواة الشعر — غنائيا كان أو دراميا — وفرع قام به الفلاسفة الذين مهد لهم السوفسطائيون . واذا كنا نرى واحدا كأريستوفانيس يضع كوميديا « الضفادع » مفرقا بين التقاليد المتوارثة التي يمثلها محافظا عليها الشاعر اسخيلوس وانتهاكات الحدود الموضوعة التي يمثلها حريصا عليها الشاعر يوريبيدس (١) فان طريقته في النقد لم تخرج به الى ماخرج به أفلاطون وتلميذه ارسطو . حقا رأينا معالجات مسددة في مسائل الشعر ، غير انه ظل بعيدا عن مرحلة التعقيد المنظم . بل ان أفلاطون نفسه لم يترك لنا كتابا نقديا بعينه ، ولكنه ترك آراءه النقدية في عدة من كتبه أهمها « الجمهورية » ومحاورة « ايون » التي تعرض للالياذة بصفة خاصة . والملحوظ أنه استمد من نظريته المشهورة في المثل أبعاد المحاكاة التي هاجم في ضوئها الشعراء على أساس انهم يكذبون في تقليدهم لعالم المحسوسات الناقص الذي يقابل عالم المثل الكامل ، ويبدو الخطر اكبر عندما يلجأ الشاعر في تعبيره الى الكلمات والصور المجازية والموسيقى ليقدم لنا ظل المدرك المحسوس .

ولما جاء ارسطو أتم كثيرا مما شرع فيه أفلاطون فجرد اتهامات أستاذه للشعر — مع انه بدأ شاعرا من مغزاها وقرر أن المحاكاة ليست رديئة في ذاتها لأنها طبيعية في الانسان ، وانما تختلف بنسبة ما يحاكى وبطريقة المحاكاة ، حيث تنتج الملحمة حينا والتراجيديا حينا ثانيا والكوميديا حينا ثالثا(٢) . واذا كان أفلاطون يقصر مهمة الشعر بتقسيمه الشعراء الى ملحميين ودراميين وديثرمبوسيين فيستثنى من اتهاماته شعراء الديثرمبوس لأنهم يحكون الخير في تغنيهم بالحق والخير والجمال وأمجاد الأبطال — وهم لذلك الملهمون أبطال الآلهة — فقد أصر ارسطو على أن يجعل للشعر أيا كان صاحبه مهمة التطهير **Catharsis**

---

(١) قرر اريستوفانيس في نهاية الامر ان غرض الشعر التعليم وجعل الناس خيرا مما هم ، وله مسرحية أخرى اسمها « السحب » تتضمن عدة من أساسيات النقد الأدبي .

(٢) لابد ان تقول هنا ان الأدب عند ارسطو نثرا وشعرا لن يحاكى بوساطة اللغة ، وتذهب بعض الروايات خطأ الى انه عرف الفن بانه محاكاة للطبيعة ، مع أنه يؤكد أن الفن اما ان يكون أسمى من الطبيعة كالتراجيديا واما أن يكون دونها كالكوميديا . وخاصته الاساسية ان يسمى الى التحسين والتنظيم حتى ليصح أن يقال اننا لانتشد النافع والضرورى الا من اجل الجمال — راجع فن الشعر ٥ ، ٢٣ ، ٥) ترجمة عبد الرحمن بدوى (ط . النهضة المصرية سنة ١٩٥٣) .

حيث يبث بالتراجيديا ـ بصفة خاصة ـ عواطف تزاحم العواطف الأصيلة وتصرفها مفسحة المجال للرضى الجمالى المنشود .

ولقدم أرسطو بالنقد بعد ذلك خطوتين : الأولى حين استعان عليه بجوانب من الأنثروبولوجيا وعلم النفس والاجتماع ، والثانية حين تعقب أبحاث السوفسطائيين فى الخطابة واللغة . وفى هذا المجال بلور آراء جورجياس الذى درس الشعر والنثر ووضع قوانين الخطابة وساوى بين الايجاز والاطناب ، واضاف هو أضافات أثارت اهتمام اكثر الذين بحثوا فى الآثار وفقه اللغة .

ولقد جاء كتاباه « الشعر » و « الخطابة » مثلين رائعين لاحدى مراحل النقد الأساسية في العالم ، وسيطرت قوانينهما جميعا على الرومان من بعده ـ ولسنا ننسى أن هؤلاء تصوروا الأدب فى نماذج اغريقية خالصة ـ حتى نهاية القرن السادس الميلادى ، وهو الزمن الذى أخذ فيه العرب يظهرون على مسرح الأحداث ويتحركون بنتاجهم الأدبى رواية ونقدا محاولين الارتفاع الى ما سما اليه متاخرو اوربا قبل أن يمسح الظلام على أفقهم . لكن موروثهم فى الواقع لا يدل على شيء كبير ، فبينما كان الرومان من أمثال هوراس واضع «فن الشعر» فى أواخر القرن الاخير قبل الميلاد ولونجينوس صاحب كتاب «السمو» فى الخطابة فى القرن الثانى الميلادى يستعيدون كتابات أرسطو ومنهم من كان يشرحها ويبسط ماقيل عن فكرة الالهام فى الشعر وفكرتى المنفعة والمتعة فى الأدب وتقسيم اللغة الى منطق وخطابة وشعر ، كان الجاهليون يصدرون عن نقد ساذج يعتمد الذوق أولا وآخرا . فلا استقراء ولاقياس ولاتعميم ، وان يكن يعنى تماما بالجزئيات لايبتعد عنها الا قليلا ، فاقترب من هنا بالبلاغة فى أضيق حد لها .

ومع ذلك فقد ينبغى أن نقرر أن النقد الأدبى عند العرب تمكن بما قدمه أرسطو من أن ينمو ويتعقد ويتشعب كما تشعب عند الاغريق ، فهناك نقد يصدر عن الأدباء وهو ذاتى انفعالى ولكنه أفضى الى بحوث فى الأسلوب ومحسنات الكلام كما ظهر في كتاب «البديع» لابن المعتز وكان قد فرغ منه سنة ٢٧٤ هجرية ، وهناك نقد آخر يقوم به علماء اللغة المحافظون ويقسم الشعراء الى طبقات بحسب اعتبارات جمالية وبيئية ويرفض الجديد ربما بغير حدود ، وهناك نقد احتشد له المتكلمون ـ بخاصة

المعتزلة — وناقشوا فنون الكتابة وضروب الخطب وحددوا اطار البلاغة وكشفوا عن استخدامات اللغة فى كل مقام مما يكشف عنه كتاب الجاحظ العظيم «البيان والتبيين» .

وعلى الرغم من أننا لانجد فى كتاب ابن المعتز اشارة واضحة الى اعتماده أحد كتابى ارسطو، فان من المؤكد أنه استعان بكتاب الخطابة الذى ترجمه فى عصره حنين بن اسحاق ، ونرى وجـه شـبه قويا بين ماذكره الفيلسوف الاغريقى فى العبارة وماساقه الشاعر العربى فى الاستعارة والطباق والجناس . ولانجد الشىء نفسه فى كتاب الجاحظ ، لكننا نراه فى كتاب «نقد الشعر» الذى وضعه قدامة بن جعفر (١) المتوفى سنة ٢٩٨ هجرية بعد موت الجاحظ بزمن هيأ للثقافة الهلينية فرصا كبيرة للازدهار، كما نجده فى «كتاب الصناعتين» الذى وضعه أبو هـلال العسكرى فى أواخر القرن الرابع الهجرى .

ومضى الكلاسيكيون من متأخرى العصر العباسى وقد نمت الدراسات فى اعجاز القرآن وجمالياته ، وتبلورت الموازنات المتشعبة بين القدماء والمجددين فى « كتاب الموازنة » الذى وضعه الآمدى .. مضى هؤلاء فى واحد أو أكثر من طرق أرسطو ، وفهموا فهما دقيقا كل ما سجله فى القسم الثالث من « الخطابة » فى حين بدا « الشعر » فى جملته بعيدا عن ممارستهم برغم أنه تساقطت منه أشياء لقدامة وغير قدامة . وعلى الرغم من أن عبد القاهر الجرجانى تمكن من أن يضع فى النقد نظريتيه المشهورتين فى المعانى والبديع ضمن كتابيه « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » فقد ظل النقد عربى الديباجة يضع القوانين النوعية فى الشعر ويفسر الاجادة فى ضوء التفرد بمعنى والتخصص فيه ، وفى ضوء الصفة الفنية — وهى غير التصنيع — ثم فى ضوء البيئة والثقافة .

وقد تطور هذا النقد تطورا مستقلا فيما يبدو عن النقد الهلينى فيما أورده ابن شرف القيروانى المتوفى سنة ٤٦٠ هجرية فى « رسائل

---

(١) هناك كتاب آخر عنوانه « نقد النثر » يحمل اسم قدامة وقد طبع ، وقيل ان أحد تلامذته أمله ، لكننا نلمس فيه أثر ارسطو ، بل ربما وجدنا فى بعض فصوله احتذاء كاملا للفصلين العشرين والحادى والعشرين من كتاب « فن الشعر » لأرسطو . ومن الفصل الثانى عشر الى الرابع والعشرين كلام ككلام ارسطو فى التشبيه والرمز والوحى والاستعارة والمثل واللغز والحذف والمبالغة والاختراع والتقديم والتأخير .

الانتقاد » وما أورده ابن رشيق المتوفى سنة ٤٦٣ هجرية فى « كتاب العمدة فى صناعة الشعر ونقده » . الا انه أخذ يتجمد متحولا الى البلاغة خلال القرن الخامس الهجرى ـ الحادى عشر الميلادى ـ بكتابات ابى هلال العسكرى فى « سر الصناعتين » وساعد على ذلك ما صنعه عبد القاهر فى المعانى والبديع . وامتدت تلك الحركة التى بدأت فى بغداد الى مصر والمغرب والأندلس ، فانتقلت الدراسة الأدبية من دائرة الذوق والتأثر والموازنة المحللة الى البلاغة والمنطق ، بخاصة فى مفتاح العلوم للسكاكى المتوفى سنة ١٢٢٦/٦٢٣ وفى «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لأبى الحسن حازم القرطاجنى المتوفى سنة ١٢٨٥/٦٨٤ وكان اكبر من طبق نظريات ارسطو النقدية على البلاغة العربية ، ولم يجد هذا الا قليلا ، بل عبثا انتفع به المشتغلون بالدراسات الأدبية كما ينبغى ، على الرغم من أن كتابى أرسطو نفسيهما كانا تحت أيدى الجميع باللغة العربية ، وكانت هناك كتب أخرى تضم تفسيرات وتوجيهات لآراء الفيلسوف الاغريقى عنى بها ابن سينا والفارابى وابن رشد .. والنتيجة أن الابانة عما تقوم به صناعات الشعر والخطابة والكتابة ـ وتلك تسمية القدماء ـ أصبحت مجرد نشاط ذهنى عقيم ، تدل عليه كتابات القزوينى ثم التفتازانى والشريف الجرجانى وجلال الدين السيوطى .

وليس يعنينا أن نرصد ما قدمه هؤلاء بالتفصيل ، لكننا نقول انه بعد أن نظم السكاكى البلاغة فى علوم « المعانى » و « البيان » و « البديع » مضمنا اياها الجزء الثالث من «مفتاح العلوم » اختصرها القزوينى المتوفى سنة ١٣٣٨/٧٣٠ بعنوان « تلخيص المفتاح » . وهذا التلخيص تعرض للشرح والتعليق مرارا على ما فعل سعد الدين التفتازانى ، ثم شرح الشرح وهكذا . ونجد نموذجا لهذا فيما كتبه الشريف الجرجانى المتوفى سنة ٨١٦ حول تعليقات التفتازانى على تلخيص المفتاح ، وكان فى الوقت نفسه يشرح الجزء الثالث من مفتاح السكاكى ويشرح كشاف الزمخشرى الذى كان أساس كتب اهمها « كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز » وقد الفه العلوى المتوفى سنة ٧٤٩ للهجرة .

ومع ذلك فان ما بسط فى هذه الكتب وما اتصل مباشرة بأرسطو كترجمة كتابية وكتلخيص ابن رشد له ـ وقد عرفته أوربا بالعربية ثم ترجم الى اللاتينية قبل عصر النهضة وبعده ـ كان يتبع بدقة عند الغربيين . فالألفاظ مثلا يجب أن تحتفظ بكينونتها مؤيدة بحياة الآداب القديمة ، والكلام المنمق سمة الأدب الذى يقوم على الصفة وجمال العبارة زينة خارجية ، وغرابة أسلوبها ـ على أساس من دقة التركيب حتى حد

الابهام — ضرورة من ضرورات المتعة (١) على أن تكون الفخامة المفعمة بالعزة طابع أناشيد المفاخر ، وهكذا . .

ان تأثير المسلمين أو الناطقين بالعربية على اوربا كان بالغا ، ولعبت اسبانيا وصقلية — واقليم سوريا الى حد ما — دورا كبيرا فى تقديم ما نقله العرب عن اليونان والرومان الى أوربا العصور الوسطى وأوربا عصر النهضة ، فظل النقد بلاغيا حتى بما قدمه الدارسون من تفسيرات مجازية للأدب . لكن الظاهرة الفذة أن الشرق العربى الذى قاد الفكر والثقافة فى العالم قرونا عدة تخلف في ظلال حكم المماليك والأتراك (٢)، بينما أسرعت أوربا الى تطوير حياتها وعلمها وفنها ، فتطور النقد واستعين فى تطويره بعلوم اللغة والأصوات والاجتماع والجمال والانثروبولوجيا والاثنولوجيا والميثولوجيا . وقد تردد الدارسون بين تاريخ الأدب وبين نقده منذ قدم فيكو كتابه « العلم الجديد » سنة ١٧٢٥ حاويا تفسيرا اجتماعيا ونفسيا لهوميروس ، وأعقبه مونتسكيو ب «روح الشرائع» سنة ١٧٤٨ ، وقبل أن ينتهى القرن الثامن عشر تحرر النقد من عقد البلاغة كما تحرر من التاريخ منتقلا الى الفن ، وتغلبت نزعة « التحليل » على « الحكم » على أساس انه ينبغى أن يكون للتفسير حق الحكم غير المباشر .

من الممكن أن نسرد قائمة طويلة بأسماء الكتب التى ألفت فى النقد حتى هذا الزمن ، لكنها لن تجدى فى أكثر من أن تبين مدى العناء الذى تجشمه النقاد فى سبيل ايجاد النقد الحديث ، نعنى ذلك الذى يستخدم المعلومات غير الأدبية فى النقد أستخداما منهجيا منظما ، وبين الشتات المعقد نرى أنواعا ثلاثة من النقود تبرز على غيرها وهى : النقد البلاغى ، النقد الوصفى ، النقد العلمى .

ووجودها على هذا النحو لا يعنى أكثر من أن النقد الجديد يحاول بأساليب وطرق مختلفة أن يستوعب كل نشاط انسانى حتى يحسن التذوق والحكم ظهر ذلك عند كوليردج فى كتابه « السيرة الأدبية » الذى

---

(١) يرى جوستاف فون جرونباوم أن اعتبار الجمال زينة خارجية واتيان الأديب بالعجيب والنادر عند العرب وادباء اوربا حتى عصر النهضة لكرتان ارسططاليسيتان (ص ١٢ ، ١٣ ، ١٤ من كتاب دراسات فى الأدب العربى — ط٠ بيروت سنة ١٩٥٩) .

(٢) فى هذه المدة أو فى سنة ٨٩٧ هجرية على وجه التحديد خرج العرب من الأندلس نهائيا .

نشره سنة ١٨١٧ مطبقا المبادىء السياسية والفلسفية والنفسية والدينية على النقــد ، على نحو ما ذكرنا قبــل . وظهر ايضا عند سانت بيف (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩) صاحب النقد الأدبى المتصل بالسيرة اى النقد الذى يدرس المؤلف من حيث علاقته بجنسه ووطنه وعصره وأسرته وثقافته وأصحابه ، مع خصائص جســمه وعقله . كما ظهر عند هيبوليت تين (١٥٢٨ ـ ١٨٩٣) صاحب النقد الأدبى المتصل بالاجتماع، واضعا الجنس والعصر والبيئة معايير أساسية لنقده .

غير أن هذا اذا كان يدل على أن فى الأدب شيئا آخر غير البيئـة والموروثين الفيزيولوجى والاثنولوجى فهو يدل على أن الطريقة القـديمة فى النقد لم تندثر ، وأن ثمة جهودا لابد أن تبذل للوصول بالنقد الى مرحلة تشكله التشكيل الجـديد . ومن ابرز هــذه الجهود ما قدمته شعبة الدراسـات الكلاسـيكية فى كمبردج أوائل القرن العشرين . وكانت قد رأت جوته وهردر يعنيــان في الأدب بالميثولوجيا المقـارنة ، فتوسعت بتسليط النظريات الأنثروبولوجية المقارنة على الفن ، حتى أن جيلبرت مرى Murray ـ وهو احــد اقطاب هــذه المدرســة ـ نشر كتابه « يوريبيدس وعصره » قاصدا الى نقد مسرحيات ذلك الشــاعر الاغريقى فى ضوء الأصول الشعائرية فى التراجيديا كلها . وفى سنة ١٩٢٠ وفقت جيسى وستون Jessie Weston فى اصدار كتـابها العظيم الاثر « من الشعائر الى قصص البطولة » متخلية عن التراث الافريقى الذى كان يستخدم وحده فى هذا المجال .

وفى الجانب الآخر كان تأثير التحليل النفسى على الأدب كبيرا للغاية، ووجد النقاد فى فرويد ويونج ما يعينهم على فهم الأثر الأدبى فى ضــوء العناصر الكامنة فى العقل البشرى وفى البواعث المتشــابكة وفى الشذوذ وغيره من الأمراض النفســية . حتى اذا كان عــام ١٩١٢ نشر فردريك برسكوت Frederick Prescott كتابه « الشعر والأحلام » مقــدما أول تطبيق مفصل للتحليل النفسى على الشعر ، وان يكن الاتجاه نفسه شغل النقاد أو اغلبهم بعقــدة أوديب والارتداد الى الرحم وبالأخيلة والرموز التى استقرت منذ القدم في اللاوعى الجمــاعى . وبرزت سيكولوجية الجشطالت محاولة أن تشارك فى تحديد ملامح النقد الجديد ، فنشرت عدة كتب اهمها « الفلسفة فى نغمة جديدة » سنة ١٩٤٢ لسوزان لانجر Susanne Langer و « العلم والنقــد » سنة ١٩٤٣ لهربرت مولر Herbert Muller وكلاهما يؤكد أن هــذه السيكولوجية تســاعد على تفهم العمل الفنى ككل وفى اتساع وشمول ايضا ، لأنها فى الواقع تعيــد

تجربة الحواس الى مكانتها المبـــاشرة حيث ان الظواهر التى يعمل فيها الفنان تطابق نوع الوجود الذى يفهمه العالم .

واذا كانت أمريكا قد حملت لواء هذا الاتجاه النفسى كما حمـل الانجليز لواء الأنثروبولوجيا فان المدرستين ظلتا تشيران من قريب الى ضرورة تضافر القوى لخلق « النقد الملائم » للعصر . فما السبيل اليه؟ أفيستطيع فرنسيس فيرجسون Francis Fergusson بكتابه « أوديب الملك » ان يتعـــرف عليه أم يســـتطيع غيره من امثال ريتشارد شيز Chase وفردريك هوفمان Hoffman وتوماس اليوت Eliot

الاجابة عسيرة ، لكننا نحس أن النقد الملائم بدا يظهر أول ما بدا عند اثنين أحدهما ريتشاردز I.A. Richards فى كتابه « مبادىء النقد الأدبى وقد نشر سنة ١٩٢٤ ، والآخر جويل سبينجارن Joel Spingarn فى كتابه « النقد الجديد » وقد صدر سنة ١٩١١ وفى كتابه الآخر « النقد الخلاق ، مقالات حول اتحاد العبقرية بالذوق » ونشر بعـد ذلك بسبع سنوات ، وقد عدل بعض آرائه فى كتاب ثالث صدر سنة ١٩٢٢ بعنوان « الدراسة والنقد » وفى محاضرة القاها سنة ١٩٣١ تحت عنوان « الأدب والعهد الجـديد » نافيا كل حكم أخـــلاقى يسلط على الفن وداعيا الى تنشيط الفكر المدقق فى علم الجمـال .

ومع أنه من الممكن الاكتفاء بهذين القطبين لتكوين الشكليات الأولية فى النقد الحديث فلا بد من ذكر كتابين لكونراد ايكن Conrad Aiken يبسطان تطبيقا ماهرا للنظرية الجمالية ــ التى سنعرض لهـا فى فصل قادم ــ ويدلان على احاطة بعمليات التحليل النفسى السائدة . والكتابان هما «شكوك» و «ملحوظات حول الشعر المعاصر» سـنة ١٩١٩ ، وقد ساعدا على رسم ملامح ذلك النقد الذى يمكن أن يلائم كل عصر .

ومن خلال هذه الكتب وحولها تعددت صور النقد الجديد ، ودارت معارك ــ لم تنته بعد حتى اليـوم ــ كلها أو أغلبها يحـاول الاندفاع فى تجربة التقنيات المختلفة للعلم . وظهر من النقـاد من أثاره الاغراق فى استخدام اللاادبيات للحكم على الأدبيات ، فتحفظ ، ومنهم من عارض . وفى راس القائمة ايرفينج بابيت واليوت وباوند ونورمان فوستر ، وقد وقفوا فى مقابل الجـانب الذى وقف فيه ســانتيانا وبلاكمور وماكس ايستمان وكالفرتون وجون كراو رانسوم .

الأولون وقد مروا فى حياتهم الأكاديمية خلال هارفارد والسربون وأوكسفورد وبرلين وقفوا يؤكدون النزعة الانســانية الجديدة New Humanism

بتمجيد عناصر الانسان الخيرة والتحول الى المبدأ الهليني الخاص بسيادة العقل بعيدا عن الرومانسية ، بل كانوا يعتمدون العقل لا اللاهوت الوضعى فى حكمهم لصالح الأديب الذى يتعرضون لنقد آثاره . وأما الآخرون ـ وقد سخر بعضهم من الأولين وبعضهم تأثرهم(١) ـ فراحوا يتحمسون للنقد العلمي الذى بلورجوهره ماكس ايستمان Max Eastman فى كتابه « العقلية الأدبية ، مكانها فى عصر العلم » وكان قد نشره عام ١٩٣١ وحرص فيه على أن يبين بوضوح أن الأدب الذى هو ضرب من المعرفة لايمكن أن يبارى العلم ، ولكن ينبغى ان تكون هناك دائما دعوة الى دائرة من دوائر العلم كى تجعل من الأدب موضوعا لدراستها . وفى حين دعا جون كراو رانسوم John Crawe Ransom الى أن يكون النقد محض تأمل وكالفرتون V.F. Calverton الى أن يكون النقد تذوقا واعيا ، شددا على أن يظل فى المستوى الذى يلائم بين الفلسفة والانثروبولوجيا والاجتماع .

غير أن هؤلاء جميعا ـ الأولين والآخرين ـ تعرضوا لهجوم ممن لم يحسن فهم الدور الحقيقى للنقد الجديد أو النقد الملائم ، وأبرز هؤلاء مارك فان دورن Mark Van Doren فقد ظن أن الشعار الذى يحمله وهو « أن الأدب فن متلاحم بالحياة الى حد لا يفهم فيه احدهما بدون الآخر » يعفيه من الاستعانة باى ضرب من ضروب المعرفة الحديثة ، على الأقل حتى يفهم أصول الشعار الآخر الذى يحمله أيضا وهو « الفن هو الحياة مستها يد الانتقاء والتحوير » . وفى كتابه « شكسبير » الذى اصدره عام ١٩٣٩ حرص زائد على تفادى المصطلحات الفنية بدعوى تفادي التعميمات التى يمكن خلعها على النصوص الأخرى . والواقع أن آفة عصره ـ كما يقول ـ هى محاولة دفع النقد الأدبى الى أن يكون بيتا يشعر فيه صاحبه بأنه غريب

***

ولا سبيل الى التوقف هنا . . فثمة رقعة مكانية علت فيها أصوات النقاد كرد فعل لنهضة أدبية بدأها شاعر أو اثنان ، وكرسها كاتب فهم الادب فى حدود بلاغية يحصرها الاسلوب المجرد والاسلوب المعاد تجويده. الشاعر هو البارودى ـ وقد نذكر معه اسماعيل صبرى ـ والكاتب

---

(١) يعد بلاكمور R.P. Blackmur واحدا من النقاد الاكليكتيين اى الذين ينتخبون من اعمال غيرهم ما يرسم لقداته ولظراله ، والمعروف انه اخذ كثيرا عن اليوت وريتشاردز وغيرهما .

هو ابراهيم المويلحى الذى تربى ونشأ فى مدرسة المقامات . ولم يكن الجميع يستنكفون من اجترار الماضي بكل أبعاده ، وان ظل فى مقدورهم أن يكتبوا عن قضايا عصرهم ويطرح نتاجهم على بلاغة ختم عليها القزوينى بكتابه « الايضاح » وقد يتردد جزء من هذا النقد على بعض ما صدر عنه نقاد أوربا الانطباعيون دون ان يحاول احد ان يضع اسسا معاصرة للنقـــد .

تلك الرقعة التي علت فيها هذه الاصوات هى مصر كمركز للعالم العربى .. ومع ذلك كان المهاجرون العرب فى الأمريكتين يبذلون الجهد ـ لاسيما فى أوائل القرن العشرين ـ للتنبيه بكتاباتهم الى أن النقد العربى يحتاج الى اعادة نظر شاملة ، وهكذا اخذ مجـــددو العصر يضاعفون نشاطهم لربط نقودهم بالتيارات الاوربية .

على أن التقليديين كانوا لا يفتأون يشـــدون قاماتهم ، فاختلطت نزعات التجديد ببلاغيات الأولين ، ووجد هؤلاء فى استاطيقا الرومانسيين الأسلوبية مجالا للاهتمام بالبيان العربى من حيث هو نسيج لغوى وصور وألوان . وأثر هذا أثره حتى لدى مجددى العصر ـ من امثال طه حسين والمازنى والعقاد ـ فاخذوا ينعون على المهاجرين ضعف أدائهم العـربى، واتهموهم بأنهم يهلهلون اللغة. وقد امتدت حملتهم الى المتهاونين من كتاب مصر وشعرائها ، فاستمر الاهتمام بالبلاغة ، وظلت «مودة» تقليد أدباء العصور القديمة شائعة .. ظهر ذلك فى معارضات شوقى الشعرية ، وفى نماذج طه حسين التى استوحت نثر الجاحظ وأبى العلاء !

ويمكن تصوير الموقف النقدى خلال الربع الأول من القرن العشرين على النحـو التالى :

جماعة القدماء وقد ظلت متمسكة بنظرية التعبير الفنى التقليدية، ومن أقطابها مصطفى صادق الرافعى ، وانتمى اليها المنفلوطى كاتب قصة واجتماع . ولا يمكن أن نعثر اليوم على أكثر استفزازا لعواطفنا من الأديب الأول ، فقد شن الحملات على من لايتوفر على تطبيق أساليب البـلاغة القـــديمة ، وهاجم المجـــددين ووصفهم بأنهم خطر على تراث العرب والمسلمين ، وجمع الى البلاغة استعمال النقد للتـاريخ رافضا رفضا قاطعا محاولات التحمس لعلم النفس كى يكون دعامة للنقد الملائم .

وربما كان الدفاع المتحمس الذى قام به تلامذته من بعده أكثر خطرا على النقد الحديث من آرائه هو ، غير أن الذين عادوا من أوربا بآراء ناضجة عن أرسطو وكوليردج وريتشاردز وسبينجارن كانوا خط الدفاع الأول أمام الجمود .

وفى الجانب المقابل كان انصار التجديد وفيهم طه حسين وجماعة الديوان والرابطة القلمية بالمهجر . الأول حدد له اتجاها ربطه بفلسفة ديكارت على ما ظهر في كتابه « فى الأدب الجاهلى » ولكنه لم يتخل عن كثير من أصول البلاغة والنقد القديمين ، وهو اليوم لايزال يجدد شبابه بالنظر الى أعمال ابن قتيبة وابى العلاء . وأما جماعة الديوان فقد مثلها المازنى والعقاد ، وعمدت الى تقويم أعمال التقليديين الأدبية مستعينة بقراءات ومراجعات اجنبية فى الفلسفة والاجتماع وعلم النفس . وقد أصدرت « الديوان » لتسفح فيه دم أحمد شوقى والمنفلوطى ، وكان المفروض أن يوضع الديوان فى عشرة أجزاء ، لكن جزئين فقط ظهرا منه ثم توقف ، فتوقفت محاولة أرادت أن تندفع فى تجربة تقنيات علمية متعددة . فى حين وقف مع « الرابطة القلمية » ـ التى كان جبران خليل جبران عميدها وميخائيل نعيمة مستشارها ـ جماعات أدبية مشابهة تنادى كلها بتنظيم الثورة على القديم فى ضوء ما تستمده من التيارات الأوربية الحديثة . وفى كتاب محيى الدين رضا « بلاغة العرب فى القرن العشرين » مقال لجبران بعنوان « لكم لغتكم » يعد صورة مهوشة وغير منهجية للحملة على القديم ، ولكن ميخائيل نعيمة يضع «الغربال» مضمنا اياه مقالات مختلفة فيها الاتزان والرصانة ، وتحمل دعوة الى أن توضع للأدب العربى مقاييس نقدية تلائم العصر .

وبينما كانت المعركة الأدبية محتدمة بين طه حسين والرافعى وبين الرافعى والعقاد ، كان هناك من يحاول ان يجيب عن كثير من القضايا النقدية فلا يوفق كثيرا نظرا لتورطه فى التسليم بآراء الآمدى والجرجانى وابن رشيق ، لكنه كان يملك حسن النية يطرحه سخيا فى طريق التجديد يشهد على ذلك كتاب « رسائل النقد » ألفه رمزى مفتاح ، وهو طبيب تهيأت له الفرص لكى يناقش النتاج الأدبى فى ظل المبادىء الفيزيولوجية والاجتماعية والنفسية . غير انه لم يحسن الانتفاع بها ، فجاء كتابه ولا سيما الفصل الذى عقده فيه بعنوان « نفس العقاد » اعجب عمل نقدى تم حتى ذلك الحين ، وأفسح المجال للعقاد ومن بعده النويهى أن يغرقا فى تحليلاتهما النفسية عن ابن الرومى وأبى نواس وبشار .

وفي سنة ١٩٣٢ يطلع ناقد تقليدى اسمه سيد قطب بكتاب عنوانه « مهمة الشاعر فى الحياة » لكنه يجرؤ ـ فى ضوء مترجمات استاطيقية ـ أن يتكلم كلاما عاما عن الفنون الجميلة ومهمتها وعن الفرق بين الشعر والفلسفة وعن عنصر الخيال فى الشعر ، ولم تكشف كل هذه الكتابات عن أحسن ما عنده كناقد يمكن ادراكه مع المتحذلقين . ومع انه كان ممن

قرأوا لكروتشه وسانت بيف وربما ريتشاردز ، فلم يظهر فى نقده مايمكن ان يجعله ناقدا حديثا ، الا أنه يتخــذ علامة على بدء اهتمام التقليديين بالأخذ بأسباب العلوم الانسانية فى النقد الأدبى .

وعلى الرغم من أن هذا الزمن نفسه شهد محاولات تقارنية فى الأدب ـ ممـا يدل على بزوغ حاجة فكرية وفنيـة الى المقارنة فى النقد ـ فقـد استمرت الدراسات الاكاديمية ـ وما يتسرب من أساتذتها الى المجلات الأدبية ـ بعيدة عن النقد المنهجى المسدد . وقد ضاع بعضها بين دعوات نظـرية يؤمن اصحابها بأن النقـــد اللائم لم يظهر بعد ، وتقييد ملحوظات بلاغية يؤكد اصحابها انها تغنى كل الغناء فى النقد ، فبــدت محاولات العقاد وطه حسين والمازنى كما لو كانت تريد ان تتراجع أمام الهجمات المنظمة التى يشنها عليهم التقليديون . بل كأنما كانت المحاولات التى قامت بها مجلتنا « البيان » ومن بعدها «العصور» فى مجالى الترجمة والتأليف التأصيلى ـ يضـــاف الى ذلك مترجمـــات المقتـطف المحتجبة والهلال القديمة ـ صرخات تضيع فى واد ، ولم تدفع أحدا الى أن يركز على النقد ، فظل انطباعات متنافرة وافكارا ملفقة تعجز فى كثير من الأحيان حتى عن أن تفرق ـ فنيا ـ بين الوجدان والخيال .

والعجيب أن الاتصال بالغرب كان قد ازداد قوة وظهر الى جانب محمد السباعى ونيقولا الحداد وفؤاد صروف واحد كاسماعيل ادهم المؤرخ الذى حصل على الدكتوراه من جامعة موسكو سنة ١٩٣١ واشتغل بالرياضيات وانتخب وكيلا للمعهد الروسى للدراسات الاسلامية ، لم تجد كتاباته ـ ربما لشعوبيته ـ على الرغم من أنه وضع عن الزهاوى وخليل مطران وطه حسين وعبد الحق حامد الشاعر التركى دراسات السمت بالعمق وباستخدام ثقافات العصر التى كان من الممكن أن تبلور منهج النقد المنشود .

لقد ظل كل شىء يدور فى فلك غير محدد على الرغم من تنبه بعض النيوكلاسيكيين الى خطورة الوقوف عند مرحلة البلاغة التى تعنى اكثر مماتعنى بالشكل وصورة الكلام والصياغة ـ على أساس افتراض حضور المعانى التى يشترك فيها كل الناس فى ذهن الأديب(١) ـ حتى لقد شرع أحمد أمين بلفت الأنظار ربما منذ سنة ١٩٢٦ ولمدة عشر سنوات الى

(١) قال الجاحظ ، فى هذا الصدد ان المعانى مطروحة فى الطريق ، وقال ابن رشيق ان المعانى موجودة فى طباع الناس يستوى فيها الجاهل والحاذق ولكن العمل على جودة الالفاظ وحسن السبك .

ضرورة ربط مؤلفات النقد والبلاغة العربية بما كتبته أوربا فى النقد الأدبى (١) . ولقد شارك فى هذا المجهود طه حسين وأمين الخولى وأحمد الشايب وطه أحمد ابراهيم ومحمد النويهى ، الا أن المحصلة كانت عجيبا، فان طه أحمد ابراهيم عندما راح يلقى محاضراته فى الجامعة عن تاريخ النقد الأدبى — وقد جمعت فى كتاب سنة ١٩٣٧ بعنوان « تاريخ النقد العربى من العصر الجاهلى الى القرن الرابع الهجرى » — ظهر بوضوح أن النقد لن يتحرك الى الأمام . فهو عنده لايزال تجميعا لما ورد فى ثنايا الكتب القديمة وامتدادا لأفكار الرافعى — وان يكن بذكاء وفهم — وتشريحا للمظاهر الخارجية دون استبطان عميق . حقا كان يدعو الى استخدام العقل والذوق المثقف فى الفهم والحكم ، الا أن أثره لم يجاوز الشعور بأنه انطباع وقور . وفى صفحات الكتاب البالغة خمسا وتسعين ومائة لم ينفذ الى أصول النقد كعملية تنظير ، وظل كثير من القضايا الفنية مطروحا للمناقشة .

ولعل هذا هو ما حدا بأحمد الشايب الذى أشرف على نشر الكتاب الى أن يصدر — فيما بعد — كتابه « الأسلوب » سنة ١٩٣٩ وكتابه الآخر « أصول النقد الأدبى » سنة ١٩٤٠ ، والاثنان بيانان يشبهان بيان أحمد أمين عن ضرورة النهوض لتحويل درس البلاغة العربية الى نقد أدبى ، وقد استعار هو برضى بالغ آراء وينشستر Winchester فى كتابه « أصول النقد الأدبى » وجننج Genung فى كتابه « أصول البلاغة » كما التقط بعض المبادىء من امرسون وسانت بيف وتين وماثيو ارنولد وأحيانا من برونتيير Brunetière واضع نظرية الأجناس الأدبية فى شكلها الأول القاصر ، وابركرومبى فى ترجمة محمد عوض محمد لكتابه المعروف « قواعد النقد الأدبى » . وتمكن الى حد ما من أن يثير عدة قضايا استاطيقية عن الذوق والجمال والاحساس الاستاطيقى .

ولما أخذت الدائرة التى تداول فيها كتاب ريتشاردز «مبادىء النقد الأدبى » فى الاتساع — وقد تأخرت ترجمته ترجمة محققة الى سنة ١٩٦٣ — بدا أن بعض الجامعيين قد نجحوا فعلا فى تطوير النقد ، ففى الأربعينات من هذا القرن قام أمين الخولى ينخل البلاغة القديمة راميا الى تنقيتها من مماحكات الأقدمين ، وربطها بالفنون الجميلة فى ضوء نظريته عن « فن القول » ، عاملا على تكوين نقد متكامل يستعان فيه بعلم

---

(١) كانت ثمرة هذا الجهد كتابه « النقد الأدبى » طبع فى جزءين جمعا سنة ١٩٦٣ فى مجلد واحد .

الجمال وعلم النفس . فكان عمله احدى محاولة مدروسة لتاصيل النقد الأدبى ، وتطويره ، واعطائه الأبعاد المناسبة ليتحرك من أجل التقويم الفنى المطلوب ، ولم ينس الموروث الشعبى ودوره فى رسم الصور المترابطة ترابط الخواطر لاشعوريا ، كما لم يبعد نقده المقترح عن أن يكون العمل الأدبى مظهرا اجتماعيا تنعكس فيه طبقة مؤلفة وتتحدد منزلته الاجتماعية، ويدور فى حلقات أولها بداية الجنس الأدبى الذى ينتمى اليه . ولهذا نادى بالرجوع الى البيئة العامة للأديب والأدب قبل أن تناقش بيئتهما الخاصة ، ولا بأس اذا كانت الجزيرة العربية نقطة البدء الأساسية .

أجل ، ظهر النقد الأدبى الحقيقى على يد ذلك الشيخ النابهة ، ثم تلقف الكرة منه الشبان الواعدون ، فوضعت من بعده الكتب المتخصصة التى تغوص فى صميم العملية الأدبية وان تكن تشرح عناصر جزئية من الكل الذى ينبغى أن يشرح . من هؤلاء مصطفى سويف واضع كتاب « الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة » وقدم بين يدى تحليل القصائد التى تعرض لها أصولا فى الاستاطيقا ، وآراء كبار النقاد والمفكرين ابتداء من أرسطو الى هربرت ريد عابر ابريتشاردز وآوجدن ولالو . وقد قفى عليه عز الدين اسماعيل متأثرا باستاذه محمد خلف الله الذى نشر سنة ١٩٤٨ « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » وحاول محمد مندور نقض كثير من فصوله ، فى حين وضع محمد النويهى كتابه « نفسية أبى نواس » .

فاذا أضفنا الى ذلك مجهودات لويس عوض التحليلية على أسس اجتماعية وانسانية وتاريخية ، وكتابات محمد مندور التى تبدأ بوضعه كتاب «النقد المنهجى عند العرب» محتذيا فيه طه أحمد ابراهيم وتنتهى بترجمته كتاب دوهاميل « دفاع عن الأدب » وتشمل اهتماماته الجادة التى تطمح الى تفسير معنى النقد الأدبى فى ضوء ما ذهب اليه ريتشاردز وبرونتيير وسانت بيف وتين وغيرهم .. اذا فعلنا ذلك فاننا لا نجد مفرا من أن نقول ان نقدا حديثا تكون ، وان هذا النقد يسير فى تيارات اذا كانت تتشابك فانها تبدو محددة فى كثير من الأحيان ، خصوصا اذا أضفنا اليها التيار الماركسى الذى حمل لواءه كل من محمود العالم وعبد العظيم انيس .

ولسنا نزعم أن هذا النقد يشبه تماما ولا الى حد كبير النقد الحديث فى أوربا وأمريكا ، كذلك لسنا نزعم ان لدينا ــ فى الوطن العربى ــ من يستخدم التقنيات غير الأدبية فى نقده ليلائم العصر ، ثم

لسنا نزعم أن لدينا - فى الوطن العربى - من يستخدم التقنيات غير الأدبية فى نقده ليلائم العصر ، ثم لسنا نزعم أخيرا أن عندنا من يضارع ايفور وينترز أو بلاكمور او رانسوم او امبسون أوبيرك أو حتى ريتشاردز - الذى انتهى عهده - وونشستر الذى يلفق آراءه ... لسنا نزعم ذلك، ولكننا نزعم أن من يقوم بالنقد اليوم كسهير القلماوى والقط والعالم وشكرى عياد يدركون تماما اهمية الدور الذى يؤديه النقد الأدبى اذا تسلح النقد بأسباب العلم الحديث .

واكبر الظن أننا قريبا ، بل أقرب مما قد نحدس ، ستكتمل ملامح النقد الأدبى الملائم ، وهو النقد الذى ننشده يسهم فيه من يفهم أن للأدب آفاقا جديدة لم يحلق فيها الأولون ، وأن النقد لهذا يجب أن تتسع دائرته وان يكن من الضرورى أن يجعل الأدب منطلقه · ومن ناحية أخرى يتقبل من الجديد الطارىء ما يتفق وأسلوبنا العربى فى التعبير ، وما يجرى وفق ملكاتنا التصويرية ، رابطا هذا وذاك بتلك القضايا التى تنجم عادة عن احتكاك الآداب بعضها ببعض ، ووقوع التأثير والتأثر Interaction على النحو الذى يجد فيه المقارنون مجالات واسعة للعمل ، من أجل تحقيق العالمية الأدبية التى طالما بشر بها جوته - الشاعر الألمانى - والتى نعمل اليوم جاهدين من أجلها ·

الفصل الثالث

الذوق والجمال في النقد

فى اى عمل ادبى كما فى التمثال او فى الصورة تناغم بين الفنـــان والطبيعة ، ففى تجربته الفنية يشكل بالألفاظ تصورا لما حوله او لبعض ما حوله ، ويقدمه لنا في اطار يحــــرص ــ واعيا أو غير واع ــ على ان يضمنه أحاسيســه وافكاره . ويكون على الناقد حينئذ أن يضعنا وجها لوجه امام هذه الأحاسيس والأفكار ، منسحبا ــ فى أثناء تردده بين المادة والموضوع ــ الى حالة سماها باش Basch بالتقمص الوجدانى أو الامبائية Empathy اى محاكاة باطنية للعمل من خلال صاحبه ، تبدأ بالتذوق ثم لاتلبث أن تستدل بما يشيعه الموضوع نفســه من تعبير .

لكن تلك النظرية ليست تكفى فى رأينا لأن تفسر عملية التذوق الفنى حقيقة هى تقرر ان الناقد فى تقمصه انما يحاول الالاء بحكم جمالى خالص غير أنها لاتنطوى على وصف صادق لعملية التذوق بقدر ما توجه اهتمامها الى مشاعر الذات نفسها . ولهذا يجب الوقوف بها عند حد التأثر الذى ينقله الناقد الى المتلقى من العمل الأدبى ، وبعد ذلك يعالج العمــل من حيث انه مادة كونت موضوعا له وجوده المحســـوس بوصفه شــيئا ــ قصيدة أو قصة أو مسرحية ــ ووجوده الذهنى بوصفه فكرة ووجوده الوجدانى بوصفه أساسا . وليس الذوق الفنى فى نهاية الأمر سوى الالتفات نحو جماليات الموضوع الناجمة عن وحدة عناصره والتئامه بمادته التى تعطيه شكله الفنى .

واذا كان من شأن العمل الأدبي أن يلهب الخيال باثارة الحـواس، فمن الواضح أنه يتضـمن دائما ما يكون فى وسعه أن يثير فى المتلقى انفعاله، ولا تحدث هذه الاثارة الا بمنبه فنى ـ هو سمة كل أدب ـ نطلق عليـه من الآن المنبه الجمالى ، يحاول علم الجمال Aesthetic تنظير أسبابه فى ضوء المادة والموضوع على أساس أنهما وحدة عضوية لهـا القـدرة على ان تعبر .

ولعلنا نفهم من هنا ان ثمة علاقة جوهرية بين الجمال والأدب ـ باعتباره أحد الفنون ـ حتى ان بعض الدارسين يعرفون الأدب بانه نشاط لغوى يستهدف توليد الحياة التى تحدث متعة جميلة pleasure ، ويبدو أن هؤلاء تأثروا بالنظرة التى وصفها « كانط » Kant المتـوفى سنة ١٨٠٤ وقرر فيها أن الفن عمل يهدف الى المتعة الجمالية الخالصة، أى انه حر لا غاية وراءه سوى اللذة الفنية . وربما كان هذا هو المعنى الذى خلص لبعض أدباء العرب حين قالوا « ان الشعر أنفذ من السـحر » وكان النبى محمد قد قال فيما قال « ان من البيان لسحرا » .

وسواء ارتضينا او لم نرتض أن يدخل الجمال أو مفهوم اللذة والمتعة فى تعريف الأدب ، فان الشيء الذى لاشك فيه أن الناقد الذى يحكم فيه يحتاج دائما الى نوع من الادراك يختلف كل الاختلاف عن الادراك العلمى والادراكين العقلى والغيبى ، ويمتاز بانه قادر على أن يكشف له عن طريقه معنى الموضوع ومدى ايحاءاته واشعاعاته ، أعنى يكشف عن التعبير . ومن هنا فان هذا الادراك ـ وهو ادراك جمالى ـ يعمل على أن يصرفنا عن ذاتنا الى الاهتمام بالموضوع ، غير أن هذا العمل من شانه ان يزيد من خصوبة اللذات لأنه عادة ما ينمى لديها ملكة الذوق ، وما الذوق الا وسيلة نحو اصدار حكم جمالى معين . واذا كان «كانط» قد خلع على الذوق صفة الكلية ، فذلك لأنه لحظ أن الحكم الجمالى لا يتطلب قرارا شخصيا قدر ما يتطلب الانتباه للموضوع على أساس ان هذا الموضوع سوف يحكم بنفسه على نفسه .

فى ضوء هذا نرى بوضوح أن فى الأدب شيئين أساسيين : الجمـال من ناحية والذوق من ناحية اخرى ، فما هما على الحقيقة وبكلمات اسهل من كلمات الفلاسفة والاستاطيقيين ؟

أما الجمال فهو الصفات التى اذا توفرت في أى شىء عد جميلا ، وهذه الصفات لاترجع الى أى موجود معين ولا الى اكثر من موجود ، وان

تكن بين هذه الموجودات معالم مشتركة تظهر فيها تلك الصفات ، كلها أو بعضها . لكن هذا هو الجمال فى الطبيعة ، وأما الجمال فى الفن فهو شىء آخر دفع بأساتذة علم الجمال الى أن يقولوا « الجمال الطبيعى شىء جميل ولكن الجمال الفنى تصوير جميل لشىء » فجاوزوا حدود الجميل الى القبيح ، وجعلوا من القبح جمالا فنيا طالما وجد فى موضوع أبدعه فنان ، وحدده الجماليون ، ووضعوا ما عرف باستاطيقا القبح مساويا تماما لاستاطيقا الجمال . واذن فالجمال الذى هو مجال الاستاطيقا هو شىء آخر غير الجمال الطبيعى ، والاستاطيقا تفيد معنى الحساسية فى اشتقاقها aesthesis الاغريقى ، وقد استقرت عند بومجارتن بمعنى « الادراك الحسى » وذلك فى كتابه aesthetica الذى أصدره سنة ١٧٥٠ ، وأمكن لبول فاليرى أن يقول L'esthétique, c'est l'esthétique قاصدا أن علم الجمال هو الحساسية .

على أننا لايمكن أن نعلق أهمية كبيرة على هذا الاشتقاق ، فان كل من عرض للاستاطيقا لم يدر بخلده أكثر من نقد الذوق ، أو فلنقل كان يسعى الى تطبيق ما يعرف بنظرية الذوق ، فابتعد من هنا ذلك المفهوم الضيق وان ظل للاستاطيقا اهتماماتها الحسية عند بعض المفكرين كتولستوى المتوفى سنة ١٩١٠ .

واما الذوق فهو فى الأصل ملكة تدرك بها طعوم الأشياء واصطلاحا أداة الادراكات التى تثير فى نفس المتذوق لذة فنية . وقد تحدث عنه ابن خلدون فى « المقدمة » فقرر انه حصول ملكة البلاغة للسان ، فكما أنه حسيا علاج الأشياء باللسان للتعرف على طعمها يعالج ـ فنيا ـ الأشياء بالنفس للتعرف على مافيها من جمال ، فهو بايجاز القوة التى يقدر بها الأدب .

غير أن هذا لايعنى مطلقا ان الذوق ملكة غير معقدة ، لأنه فى الواقع شىء يدخل في تركيبه الحس والعقل معا ، وهو لايخلص من العاطفة قط ، ويقترن بالذكاء . وبقدر ما يوهب كانه فطرى ، يكتسب بمعارف وخبرات توجد خارج الذات . ولعل هذا التركيب من أسباب اختلافه باختلاف الأفراد ، حتى ليندر أن يتفق اثنان اتفاقا كاملا فى تقدير اى اثر أدبى لبيان ما فيه من عناصر جمالية . ومن هنا قيل ان هناك ذوقا صحيحا أو سليما ، كما قيل ان هناك ذوقا فاسدا أو سقيما . والأمر على اى حال موكول للاستعداد الفطرى وقدرة المتذوق على أن يتأمل ويشارك ، على أن يكون قد حصل قدرا موفورا من الثقافة . وعن هذا الذوق المثقف تحدث الجرجانى في « الوساطة بين المتنبى وخصومه » ووصفه بانه ذوق

صقله الأدب ، وشحذته الرواية ، وجلته الفطنة ، فالهم الفصل بين الردىء والجيد ، واستوعب أمثلة الحسن والقبيح .

واذا كان يبدو أو يتوهم أن الذوق لا يعلل وأنه لا مشاحة فيه ، فلأن الترابط بينه وبين الجمال أقوى من ان يفصل بينهما فتظهر حدوده ، كما تظهر طبيعة الحكم الجمالى الذى يعبر ــ بمعنى أو بآخر ــ عن وجهة نظر الانسان الى الكون . ومن المؤكد أن هذا الحكم نسبى فى جملته وان الذى يكفيه ويدعمه هو منطق الموضوع وتوازن عناصره ، ولهذا فهو يظل خارجا عن الذات وان تكن استجابات الذات مما يبرزه . ومن ثم نقول ان كل عمل فنى ــ أدبا كان أو غير أدبه ــ يحمل فى ذاته كل الأسباب الفنية التى تشع من خلالها كيفيته التى تتناغم بالذوق .

ويؤكد « كانط » ان الذوق هو دائما مادة الشعور بكل ما نبصره أو نسمعه أو نتخيله ، وهو يصدر حكمه بالرضى أو بعدم الرضى على موضوع ما مبتعدا ما وسعه عن الهوى ، ومتفتحا فى الوقت نفسه على الكمال والمثال دون آية محاولة لجعل الجميل كاملا أو مثاليا ، وانما حسبه أن يكون سبيلا الى تصور مثال الكمال على أى حال .

وعلى هذا النحو يكون أمامنا متذوقة وموضوع له مادته ومتعته الفنية ، وكلها تتعاون على اصدار الحكم الجمالى الذى لا يمكن أن يكون متعسفا والذى لا يتحرر قط من موضوع العمل الأدبى .. فهو موضوعى برغم عناصره الذاتية ، وهو قد يكون حكما على المتذوق قبل أن يكون حكما على العمل الأدبى . ويترتب على ذلك ان يكون ذوقه هو الوسيلة التى ترتفع به الى المستوى الجمالى الذى يستشرف الكلى فيما هو جزئى ، فيتوقف فهمه لذلك العمل على مدى قدرته على الغاء جزئيته بقمع ذاته نفسها .

لكن هذا الاتجاه نحو جعل الحكم الجمالى موضوعيا يواجه دائما معارضة من الذين يجعلون التذوق الفنى فعلا ذاتيا مرتبطا باشعاعات الموضوع وبما يثيره الخيال ، وهم يستندون فى معارضتهم الى ان موضوعية الحكم الجمالى تقضى على استاطيقا الوجدان أو الاحساس . الا ان الواقع غير ذلك ، لأن الناقد الذى يعتمد الاستاطيقا الموضوعية يواجه الأثر الأدبى متأملا فيه دارسا له مستطلعا آثاره . وهو يتحدث اليه ويسمع منه كأنما يحاوره ، ويحاول ان يلمس كل جزء منه دون ان يقنع ــ كما يقنع أصحاب الاستاطيقا الوجدانية ــ بالتهويم أو بالاستغراق الذى يشبه الاستغراق الصوفى .

وليس من شك فى أن هذا الناقد عندما يمعن النظر فان كل شيء فى العمل الأدبى يبدو كما لو كان امارة فى النسق الجمالى العام ، وهو ينتقل من امارة الى امارة دون أن يطير فوقها فيتمثل الأبعاد كلها والأعماق كلها، ويفض أمامنا أسرار المعانى الجميلة ، فتجدد دائما ، ولا يضيبها العقم . ولا تموت في يوم من الأيام .

وكما نرى ، فان هذا الناقد فى نظرته الشـــاملة والمتفحصة الى موضوعه الذى له مادته ــ وهى الألفاظ فى الأدب ــ يصـــطنع مذهب الجشطالت Gestalt وآية ذلك أنه عنـدما يعـالج قصيدة أو مسرحية او قصة يعالجها بمفردها منفصلة عن جنسها الأدبى ، ولكن يعالجها من حيث هى ظاهرة لها وسط ، ثم هو لا يعالجها كلا لا يتجزأ وانما يعالجها متفحصا أجزاءها وراصدا كل تفصيلاتها .

تماما كالشجرة مثلا او البيت او الحصان او الكرسى .. فاننا فى اطار نظرية الجشـالت لانرى أيا منها وحده ، وانما نراه فى وسطه المتصل به . فالشجرة ــ على سبيل المثال ــ لايمكن ان نبصر بها وحدها ، ولكن نبصر بها فى حديقة او فوق تل أو بسفح جبل او مع غيرها على جـانبى طريق . ومع ذلك فنحن نبدأ بادراك وحدتها ، وقد نتجه الى فحص الأجزاء ورصد التفصيلات . الا أن هـذه عملية فكرية وليست ادراكا حسيا مباشرا ، وتأتى بعـــد هذا الادراك لا قبله ، وقـــديما كان يظن العكس .

اننا لا ننكر باى حال أن لكل موضوع أسبابه وجمالياته وارتباطاته، وان الأعمال الأدبية لها ظروفها التاريخية التى تربطها بعصرها وتقـرنها بماضيها وتفردها بطبيعة خاصة تختلف بها روحا وشكلا عن الجمـادات والحيوان أو حتى عن كل جميل فى الطبيعة ، لكنها فى نهاية الأمر موجود محسوس له هيئته التى حددتها الألفاظ التى لها خاصية التصـــوير والتجسيم ومنحتها الطاقة التى تترجم محتواها وتشع وتعبر .

وعلى الرغم من تعدد الأمزجة الفنية واختلاف الأذواق فان اى ناقد حين يواجه عملا أدبيا جادا يسلم فورا بانه ازاء موضوع استاطيقى ، ومن ثم يبدأ تقمصه الوجدانى ، ويكون قد أدرجه فى جنسه الفنى الذى ينتمى اليه . وهو عندما يشرع فى تحليله على أساس ما يتوفر لديه من أخبـار صاحبه وما يجد مثيله فى الموروث الشعبى ــ الذى قد يرجع الى زمن الطقوس البدائية ــ يحرص على أن يفى البلاغة حظها من العناية بالالفاظ وعلاقات بعضها ببعض ، ورموزها ، والغموض الذى أشاعته في المعانى ،

والايحاءات التى تبعثها ، والبناء الايقاعى ـ وبخاصة فى القصيدة ـ حيث يربط بين ضروب الجرس وطبيعة الحركة .

لكن التحليل نفسه أو ما سميناه بالتفسير يظل له المكانة الأولى، وبالأمارات التى تكون فى الموضوع يمكن للناقد بسهولة تحديد معانيه من حيث هى مظهر اجتماعى تنعكس فيه الطبقة الاجتماعية التى ينتمى اليها المؤلف وجو الأفكار السياسية والعقيدية التى يدعو لها أو يومىء لها . ولربما وجد فيه رمزا ، وفى هذه الحال عليه أن يشرحه ، وقد يحتمل أن يجد نموذجا اعلى Archetype يمثل ظاهرة سلوكية أو عصبية حينئذ لابد ان يصل بينه وبين ما قرره يونج فى اللاوعى الجماعى وتداعى الخواطر لاشعوريا ونحو ذلك .

فى هذه الدائرة ، دائرة الموضوع الجمالى ـ وهو نفسه المحتوى ـ يكون الناقد موضوعيا تماما ، حتى اذا انتقل الى الايحاءات ـ ونعنى بها التعبير الفنى من خلال مبناه الذى يمثل موقفا نفسيا ومن خلال الكليات المتصلة بالكليات الأخرى اتصالها بنفسها ـ يرتفع صوت الذوق من جديد على أساس أن الموضوع الجمالى ينطوى على معان أخرى غير التى صرح بها من قبل وامكن فهمها وتأويلها ، وهذه المعانى الأخرى هى الدلالات الوجدانية التى تدرك بطريقة حدسية ، وهى نفسها الايحاءات، التى تملك القدرة على الارتفاع بالقراء الى مستوى الانسانية .

هنالك ، وبالموازنة بين هذا العمل وما انتجه صاحبه وما أنتج مثله غيره تتحدد قيمته ، كما تبدو جوانب المدح ومواطن القدح ، فيسهل الحكم ، ويكون « التعبير » بوصفه تلك الأداة الفعالة التى تميز العمل وتبين طبيعته فيصلا فى هذا الحكم .

وبعد ، فكم هو صعب دور الناقد فى تفسير العمل الأدبى ، وبالمثل كم هو صعب فصل الذوق عن الجمال حتى الاستاطيقا الموضوعية . ويمكن أن نتبين هذه الصعوبة اذا راجعنا كتابا ككتاب جويل سبينجارن « النقد الخلاق ، مقالات حول اتحاد العبقرية بالذوق » أو كتابا آخر من كتب هارولد أوسبورن وليكن « الاستاطيقات والنقد » ففى كلا الكتابين نحس مدى العناد الذى يكابده أساتذة الجمال من أجل ان يفسروا استياطيقات الفن . وقد حرص الجميع على أن يجمعوا على شىء واحد ـ برغم اختلافهم فى كل شىء ـ وهو أنه لا يمكن تقديم نظرية جمالية عامة، ومن ثم فلا حدود لعلم الجمال كما أنه لا حدود للذوق .

الفصل الرابع

العناصر الأربعة

أخشى ان يتصور احد اننا سنعرض تحت هذا العنوان لموضوع من موضوعات الطبيعة او ما وراء الطبيعة ، فهذا ليس من ضرورات النقد الأولية ولا يفيد فى تحديد أوليات الفن . لكن العنوان يشير من وجه آخر الى«ان فى مجالنا النقدى اصولا هى روح الأدب» وعلى كل ناقد أن يتحرك بمقتضاها وبكيفية تلقائية اذا درج على التسليم بها دون مناقشة، حتى اذا احتاج الى ما ينير له الطريق قصدها دون غيرها .

والعناصر هى فى عرف الكلاسيكيين : العاطفة والخيال والمعنى واللغة ، وفي التسليم بها ـ ومن المؤكد أن بعضنا يرفض هذا التسليم ـ تنهض الحقيقة التى لا خلاف حولها ، وهى الذات ومبدأ الذاتية فى خلق أى شكل من أشكال الفن .

ان مبدأ الذاتية فى الأدب هو أهم مبادىء أجناسه ، وذلك لأنه أساس لكل تفكير فنى، ومن الصعب على اية شاكلة أن يقال لمجرد المعارضة أن مبدأ الذاتية قائم فعلا فى اى مظهر لنشاط الانسان . فهو فى الجانب الادارى مجموعات المميزات التى تثبتها بطاقته الشخصية ، وهو فى الرياضة التساوى التام بين عددين ، وفى علم النفس هو تطابق الشخصية مع نفسها . واذن فكيف يمتاز الأدب به ؟

يمتاز الأدب بهذا المبدأ ما كان يقصد بالذات ذلك الشيء الباطن

الذى يسمى « انا الانسان » ويريد أن يخرج الى حيز الزمان بصور تختلف عن صورته التى تعيش وتتحرك وتفعل أو تؤثر فى مجال . واذا مالت «الأنا» الى هذا الضرب من الخروج واصبح لزاما عليها أن تستخدم هذه العناصر الأربعة التى حاول الكلاسيكيون حصرها فيما اطلقنا عليه اسم « العناصر الأربعة » فانها تكون حينئذ صانعة للأدب ، ويكون على علم النفس الجمالى أو علم الجمال النفسى - فهذا سيان - أن يجاوز التناقضات التى تنشب بين «الذات» و «تعبير الذات» ما دامت تستهدف الاحساس بالاستمرار sentiment of continuation

ومع ذلك فكثيراً ما تلجأ الذات الى « اشياء » أخرى لتحقيق الديمومة المنشودة ولكى تصبح هذه الديمومة ايجابية ، اى ذات أثر فى المجال . وفى هذه الحال تفسح العناصر الأربعة الطريق لهذه الأشياء مهما تكن طبيعتها ، ومهما يقتض وجودها . ولعل مما يثلج صدر الناقد فى هذه الحال احساسه أنها لم تكن عبثا ، وأن بعضها أولى به ان يحل محل واحد او اكثر من العناصر التى فرضت نفسها طويلا على النقد كاقانيم مقدسة . واذن فالعدول عن الخيال - مثلا - يظل مقبولا ما كان لدينا بديل له ، واستبدال الوهم بالحقيقة التى تنسجها المعاني عمل مشروع تماما ، وخروج الأديب بالعقل عن العاطفة اذا وضح « فكرة » الأديب أو « فلسفته » أمر مباح دائما .

معنى هذا ان القول بالعناصر الأربعة شيء مؤقت حتى ينهض ما يحل محله ، أو هو على الأقل بعض من شيء نريده فلم يسفر عن حقيقته وان يكن أسفر عن لونه ورسمه . واذا كان مبدأ الذاتية هو حكم العقل بأن لكل فنان حقيقته وأن هذه الحقيقة - التى ليست جوهرا ولا ماهية - نسبية ومتلونة مادام يفكر ويتأمل ويحس ، فانه يصبح من المسلم به أن يعتمد ما يشاء من أدوات مهياة ويستغل ما يريد من عناصر متاحة .

ويفضى بنا هذا الى شيء أساسى فى التعبير الأدبى ، ذلك انه اذا كان العمل الأدبى افراز اديب حر يستغل ما يشاء من الأدوات ليعبر ، فاننا لا نتوقع أن يوازن فى كل نتاجاته - بحسب انتمائها للجنس genre - بين وجود العناصر وما يضيفه عليها أو ما يعدل منها . اذ ربما يكون هناك نمط من الشعر يحتاج من المشاعر دون ماتحتاج اليه رواية كرواية « آلام فوتر » أو « بين الاطلال » بل ربما استغنى جنس الشعر كله عن العاطفة فى ظرف من الظروف وفى مجتمع أو أكثر من المجتمعات . ومن يدرى فقد يرى الأديب - تطبيقا لمبدأ الذاتية - ان يكتفى بالصنعة

اللغوية لتتولى عنه كل شيء ، مادام يسره أو يسر وسطه أن يكون صورة طبق الأصل لعين الذات أو الذوات التى يقلدها .

وبعد ، فأنا أخشى أن تغرينا الموازنة والمضاهاة الى استطراد ينسينا العناصر الاربعة ، ما هى ، وكيف ينبغى أن تكون · لقد آن أن نعرض لها بالمقدار الذى يكشف عمـا نحن بسبيله فى تحديد أصول النقد الأدبى .

١ ــ العاطفة

لانجد فى نقدنا العربى القديم اشارة الى العاطفة sentiment التى تكونها الانفعالات ، فتقوم هى بتكوين شخصية الأديب · ويبدو أنها لم توجد فى قاموسهم قط ، وعاشت ببدائل لم تكشف من تريب ولا بعيد من طبيعتها . صحيح ظهرت هذه البدائل فى أثناء وقوف الشاعر على الأطلال ، وفى روايات العشق التى ظهرت موجزة فى الأدب الجاهلى ثم فى الأدب الاسلامى الأول ، لكن هـذه البدائل ــ ومن قبيلها الوجد والميل والهوى ــ لم تشر الى العاطفة بالمعنى الذى نعرفه بها اليوم ، وأن قيل امرأة عطوف بمعنى « محبة لزوجها أو بنيها » وامرأة عطيف بمعنى « لينة دمثة مطواعة » كما قيل لديه عاطفة بمعنى « شفقة » جمعها عواطف ، وعاطفات ، واستعطفه أى « سأله أن يعطف عليه » .

على أن النقاد تحدثوا عن آثار العاطفة وملابساتها أو تحدثوا عن الانفعالات وماتؤلفه من فنون نظمية . فابن سلام مثلا ــ وقد توفي سنة ٨٤٦/٢٣٢ ــ يقرر انه لم يكن لأوائل العرب من الشعر الا الأبيات يقولها فى حادثة (١) ، فيشير من بعيد الى أنه يعنى الانفعال بالموقف · وابن قتيبة من بعده ــ وقد توفى سنة ٨٨٩/٢٧٦ ــ يقرر أن خلفا الأحمر العالم الشاعر كان أجود العلماء طبعا يقصد عاطفة ، وان مقصد القصائد كان يذكر الديار والدمن نيبكى ويشكو ، وعندما يتغزل فلأنه ككل انسان ليس يخلو أن يكون متعلقا من الغزل بسبب وضاربا فيه بسهم ، بالاضافة الى ان للشعر دواعى تحث البطىء منها الطمع والشوق والطرب والغضب ، والشاعر نفسه قد يجيد فى النسيب ولا يجيد فى الهجاء ، أو قد يجيد فيهما معا ويتعثر فى الرثاء ، وهكذا (٢) ، فنحس أنه يعنى الانفعالات وماتنتجه من فنون أو يعنى الفنون نفسها وما ترجع اليه من

---

(١) طبقات فحول الشعراء ٢٣ ط· المعارف (ذخائر العرب ٧)

(٢) الشعر والشعراء ١٥ ، ٢٠ ، ٢٤ ، ٤١ ط· الحلبى سنة ١٣٦٤

عواطف ، وهذا هو الأساس الذى اعتمد عليه أبو تمام فى تاليف كتاب « الحماسة » . وقد بلوره ابن رشيق فى القرن الخامس الهجرى بقوله « وقالوا قواعد الشعر أربع : الرغبة والرهبة والطرب والغضب ، فمع الرغبة يكون المدح والشكر ، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع » (١) .

ويستمر الأمر كذلك حتى بعد أن يتجرد الأدباء – وليس الفلاسفة من أمثال ابن سينا والفارابى وابن رشد – لكتابى أرسطو بالترجمة والتلخيص ، فيلقانا من هؤلاء الأدباء حازم القرطاجنى المتوفى فى القرن السابع الهجرى ، مشيرا الى الانفعالات وذلك فى صدد تفريقه بين الشعر والخطابة على أساس أن هذه تعتمد الاقناع فى حين أن الشعر يعتمد التخييل المرتبط عضويا بالمحاكاة ، والمحاكاة هى التى تجعل النفس تنفعل للكلام المخيل نفسانيا غير فكرى (٢) .

وحتى بعد أن تحول النقد الى بلاغة وتجمدت البلاغة فى « مفتاح العلوم » وحاول القزوينى بعثها ، نحن نصاب بخيبة أمل اذ نراه يقصر حديثه عن الانفعالات بطريقة أكثر غموضا مما سلف . والدليل على ذلك كلامه كله فى « الانشاء » ومن قبيله التمنى والدعاء والشكاية ونحو ذلك الى جانب اظهار الرضى حتى تحت لفظ الأمر ، وابداء التبرم حتى مع اتاحة الفرصة للاختيار . هذا الكلام لايتقدم شيئا فى تحديد العاطفة أو وصفها ، وانما هو مجرد الماع الى ملابساتها ، ومن العبث أن نتابعه بعد ذلك لدى البلاغيين ، لكن يكفى أن نقول ان لفظ العاطفة لم يظهر فى الأعمال النقدية الا على أيدى المحدثين ، حيث وزنوها وقوموها وحاولوا أن يجعلوا لها مقاييس تساعد الناقد فى الحكم على العمل الأدبى .

وفى ضوء الدراسات والتطبيقات المختلفة يقصد بهذه العاطفة الانفعال emotion او الاحساس sensation ، وكلاهما نابع من قطبى الحب والكراهية ليشخص فى « الأشياء » قبل أن تجرى عليهما أحكام الادراك والتقرير ، أو فلنقل ان هذا أو ذاك يشكل « الحالات النفسية » التى تجرى فى الشعور conscience كما يجرى ماء النهر فى مجراه ، ولا تنفل عن الحضور فى الذهن ما كانت هناك حياة .

---

(١) العمدة فى صناعة الشعر ونقده ١ : ٧٧ ط . هندية سنة ١٩٢٥

(٢) من كتاب «منهاج الادباء» فصلة منشورة فى كتاب «الى طه حسين» صفحة ١١١

وحتى لانتورط فى مباحث السيكولوجيين فاننا نسرع فنقول ان كل فن يترجح بين هذا الشعور فى تمام مده وشفافيته وبينه وهو يتقلص منسحبا الى القرار ، وبعبارة أخرى يترجح بين الشعور وهامش الشعور subconscience. لكنه يخاطب المتلقى ويحاوره بكل الحالات النفسية التى عاناها الفنان ، وهذا هو سر سحره ومعنى تعبيره عن الحياة تعبيرا جميلا يشبه المطلق لأنه يتعمق ويتسع الى لاحد ، ويخالف المطلق فى الوقت نفسه لأنه قد يحد حتى تجد فيه كل نفس مكانا تسكن اليه .

والانفعال أو الاحساس مع الشعور وهامش الشعور تؤدى بالضرورة ــ عن طريق العمل الفنى ــ الى خلق الدافع النزوعى حيث يجد المتلقى فى نفسه ميلا له أو انصرافا عنه فتتم من هنا الدائرة، ويصبح كل هذا قوام العاطفة أو الحياة الوجدانية التى يبدعها الفن ، ويمكن اجتزاؤها بتسميتها العاطفة الفنية فقط .

لكن هذه العاطفة تظل احساسا دون شكل بغض النظر عن انبثاقها على أجنحة الكلمات والصور من ذهن الأديب . فهى ليست أفكارا موضوعية ، وهى ليست تقريرا واضحا ، وانما هى غامضة ، ومحاولة كشفها من خلال المعانى والخيالات يميتها تماما أو يمتص حيويتها . ومن هنا يخطىء كل ناقد يعن له أن يقوم عاطفة من خلال صورة ــ حتى وان تكون استعارة أو كناية ــ لأن من السهولة أن يبتكر الخيال أو يؤلف، لكن الصعوبة فى ان يودع العاطفة .

ولأن العاطفة ذاتية والذات تحيا وجدانيا وراء عدسة المنطق حتى لتصبح الرؤيات رؤى أو صوى تهويم ، فقد اتسعت فى الأدب حتى شملت ما يجرى من مشاعر الأديب فى وعيه وفى لا وعيه على حد سواء. وفى اللاوعى هذا تتلاقى الرؤية بأساليب الاتصال الاجتماعى التى تضرب أسبابها فى الماضى السحيق ، فتتعقد المشاعر الى حد يصعب استكناهها فيه . وهنا يجنح النقاد المحدثون الى فرويد ويونج ورانك وغيرهم من علماء النفس ، على الرغم من أن هؤلاء ارتكبوا عدة مغالطات فكرية أقلها انغماسهم فى بعض التأملات الغامضة ، فكأن النقاد يحللون شيئا غامضا بشىء آخر غامض ، أو كأنهم لا يدركون أن الحالة الوجدانية التى نعيشها فى أثناء قراءة العمل الأدبى ــ ولاسيما الشعر ــ قد تكون بواعثها التى اهاجت عاطفة الأديب متناهية فى البساطة ولا تحتاج الى استفتاء السيكولوجيين .

ولقد احس بعض النقاد الشعراء هذا فتركوا ما يختصم فسه وحوله السيكولوجيين واستبطنوا ذواتهم — على أساس أن البواعث قد تتميز بعضها ولكن اغلبها يكون غير واضح — ثم قالوا ان الانفعال الأدبى بعامة والشعرى بخاصة « ذاهل مترنح » يكاد لايهم بالافصاح عن نفسه حتى يكتسى ملامح بعضها موضوعى وبعضها الآخر راجع الى المتلقى . وفى هذه الحال يكون على الناقد أن يبحث عن العاطفة الفنية فى علاقات تفرضها الحياة التى تشيع فى النص ، وان أى عمل ادبى — مهما يكن حظه من الجودة أو الرداءة — يتبض بقلب ويتحرك بعصب ويبصر بعين !

ولعل صلاح عبد الصبور عندنا أراح نفسه عندما رفض أن يعول على العاطفة كمحك لانجاح قصيدة ، فجرى وراء هيوم Hulme الناقد الفيلسوف الانجليزى عندما تهجم على الرومانسيين وقال قولته المشهورة « انى لأعترض على ولههم sloppiness ذلك الذى يفترض أن الشعر لا يكون شعرا مالم يكن انينا » . وزاد الأمر ايضاحا عندما صرح فى كتابه « حياتى فى الشعر » بأن القصيدة قد تخفق لقوة عواطف الشاعر واحتدامها — وسنرجع الى ذلك مرة أخرى — وقد تخفق لعجز الشاعر عن أن ينسلخ عن ذاته مع أن هذا الانسلاخ طبيعى جدا فى عمليات الابداع .

وقد دأب أستاذه اليوت على أن يروج لنظريته « المعادل الموضوعى » حتى يرفض على قاعدة قوية تعريف الرومانسيين للشعر بانه « العاطفة التى نسترجعها فى هدوء » فهو فى نظره تركيز قوامه التحام الوعى باللاوعى ، وهذا التركيز يفترض أن يكون الشعر هروبا من الوجدان ، بل هروبا من الذات كلها . ويقتضى ذلك أن يكون ثمة خلق جديد يتحرك فى روح الكلمات وينهض فوق صروح العبارات ، وفيه تتحقق الموضوعية التى يتعامل فيها الناقد مع العاطفة الفنية التى لا ترتبط بميول الفنان ونزواته الخاصة .

ان المعادل الموضوعى على هذا النحو قد لايرضى الانطباعيين ، لكنه على قسوته يرضى الباحثين عن جوهر العاطفة فى العمل الادبى ، وهو اذ يفصلها عن العاطفة الشخصية فانما يحفظ لها حقها فى كل ماتثيره من انفعالات . ويمكن لهذه الانفعالات أن تكفى الطائفة المعتدلة من الانطباعيين التى ترضى أن تعيش فى حضور الأشياء الجميلة لمجرد انها تجعلها تتصور أشياء أخرى فى مثل جمالها ، والمعول هنا « غريزة لا تخطىء ازاء العبارات والكلمات المتكاملة » .

واذا صح هذا وأكبر الظن انه يصح فان واجب النقاد أن يصرفوا النظر عن شخصية الفنان فلايقيسوا « صدق عمله » بميوله ولا يزنوا عاطفة أثره بميزان نفسه وأسلوب حياته ، فكثيرا ما كان أجمل نتاجات الأديب أكثرها قلبا لمشاعره وابعدها مماثلة لخلجاته . وعبر عن هذا المعنى صلاح عبد الصبور عندما استعار من الصوفية شارتهم في وصول صاحب التمكين واتصاله بالكلى فردد مثلهم « وامارة انه اتصل أنه بالكلية ـ عن كليته ـ بطل » اى بطل عن اتصاله بذاته ، وبعبارة اخرى انفصلت ذاته عن نفسها لتعيها فاذا الذات « ذات منظورة وذات منظور اليها » .

ومعيار القيمة في هذه العاطفة ـ بهذا التفسير ـ هو صدقها ، اى قدرتها على ان تجعل العمل الفنى يشق طريقه وسط زحمة الموجودات ليبرز بدلالة ويلوح برسالة . والصدق هنا ليس هو الصدق العلمى ولا الصدق الأخلاقى ، لكنه الصدق الذى ينم على ان العمل الأدبى يخبر بشىء يتوافق مع الحياة ومع المحصلات الوجدانية دون أن يكون له أى اثر من شانه ان يؤدى الى النفور أو الشذوذ . انه الصدق الفنى الذى ينبع من منطق العمل الأدبى ، أو من موضوعيته بكل أبعادها وتفصيلاتها . ولعل ناقدنا القديم كان يعنيه عندما صرح بأن « اعذب الشعر أكذبه » يريد ان يقول ان الشاعر الصادق هو الذى يضحى بعواطفه الشخصية ويمحو ذاته بكل أخلاقياتها امام من ينشد له .

وبذلك الصدق الفنى نقبل ما قد يكون من مبالغات فيما اختلجت به نفوس الأدباء امام بعض المشاهد أو في بعض المواقف مادام لايدل تعبيرهم على حماقة أو مفارقة بعيدة .

واما ما قد يصدر من حكم على هذه العاطفة الفنية بانها سقيمة أو مريضة ، فتفسيره أن النقاد يحسون أو يحدسون ان مايثيره العمل الأدبى من مشاعر لا تفصح عن ذاتها ولا تشخص في خيال الأديب حياة تحول كل شىء في تجربته الى رؤية . واذا كان هذا الخيال وسيلة ربط الروح بالمادة ، فتكون العاطفة حينئذ هى بديل المعاناة التى عاناها الفنان وأحالت مشاعره الى طاقة تفعل من أجل حضور يتمثل في النص اكثر غنى من الواقع واقوى دلالة عليه .

ولربما كانت هذه الظاهرة ألصق بالشعر ، لكنها قائمة بدرجات في كل الأجناس الأدبية ، حيث نرى المعاناة مرتبطة بالعاطفة دون اشتراط تناسب فيهما بين عمق المعاناة وقوة العاطفة . بل ربما يبلغ من احترام العاطفة أن تختنق داخل المعاناة الى حد العى أو الانسحاب الصامت

الذى لا يبين . ولعل هذا يوضح الرأى الذى ألمنا اليه فيما ذكره صلاح عبد الصبور عن قضية احتدام العواطف كعامل من عوامل اخفاق الأديب فى التعبير . ولقد دلت التجربة فعلا أن جيشان العاطفة الشخصية أو حتى تنوعها وثباتها - وهذا ثالوث وضعه الكلاسيكيون للحكم على العاطفة الفنية لايقدم شيئا يكتب له البقاء طويلا .

وللتدليل على ذلك نعرض لما قدمه أدباؤنا أعقاب هزيمة يونيو ، فماذا نجد فيه ؟ هل أفصحت انفعالاتهم فيه عن نفسها فدلت على ان رصد الواقع شىء وان معاناة الكارثة شىء آخر ؟ لقد كان الألم عظيما وعارما ، ومع ذلك ترجم الأدباء معاناتهم الى معان لم تزد على أن لخصت تجربة النكسة تلخيصا شوه الانفعال بالقدر الذى اجتزأ الواقع وطمسه.

حقيقة برز شعراء وارتفع بعضهم - كمحمود درويش - الى مستوى الكارثة لكن أغلب الأدباء لم يتحرك بعد هزة الانفعال الى نقطة الحلولية بين نفسه المتأملة والكارثة فى تشكيلها الدامى ، فانصرف جهد الغالبية الى ترديد الشعارات وبث الحمية فى النفوس على طريقة مرتزقة الشعراء القدامى الذين كانوا يطلقون قبائلهم الى قبائل أخرى تجزل لهم العطاء .

اننا نكثر من الاشارة الى الشعر فى حديثنا عن العاطفة ، فهل يعنى هذا أنها الصق به من غيرها ؟ لا أحد يستطيع ان يقول الا انها الألصق فعلا ، لكن من الضرورى ان نقرر انها موجودة مع ذلك فى سائر الأجناس الأدبية . واذا كانت تختلف من جنس الى جنس ، فهى كذلك تختلف من موضوع الى موضوع ، من حيث سيطرتها عليه السيطرة التى تجدد درجة غشيانها الواقع أو حلولها فيه . فبينما تكون فى القصيدة صافية خالصة من مظاهر الوعى وسائر سمات الوضوح الفكرى ، تبدو فى القصة مستندة الى مادة الواقع وتنمو بمقدار نمو الأحداث المتعلقة به مفارقة الذات الى تخوم الادراك . وهى قد تنمو بتعقد هذه الأحداث على مانرى فى الروايات العاطفية التى اقترنت بأسماء كبار العاطفيين كجوته ولامارتين ، غير انها تظل اقل دلالة على الذات منها الى الموضوع. واما فى المسرحية فيبدأ ظهورها على النحو الذى تظهر به فى القصة ، معتدلة وفى اتزان ، وقد لانحسها قط - لأن التركيز كله يقع على الفعل - لكنها عندما تصل القوة الرئيسية فيها الى حيث ينبغى على العامل

الفاصل أن يرجع بينها وبين القوة المضادة (١) تكون العاطفة فى ذروتها شديدة التكثيف .

ان نظام التفكير فى نقد العاطفة يعتمد على تشريح الأسلوب التصويرى - وسنعود له مرة اخرى - لكن هذا النقد يجب ان يتسع ليشمل الأفكار التى تزاحم العاطفة أو تمتزج بها . وبمقدار ما تتواءم هذه الأفكار - التى تكون خلقية أو عقيدية - مع العاطفة الفنية يحدث التكامل الذى يعين على ابراز الصدق الفنى الذى عرضنا له . والواضح أن اطلاق العاطفة من اى قيد فكرى ، يفسح المجال أمام الأديب لكى يحلق ويرتاد الآفاق التى تتلاشى فيهما حدود الممكن والمحال وتحيا عناصر النفس بوحدة لا تمايز فيها ولا تناقض . واذا كان هذا الحكم - وهو ليس نهائيا عند كل النقاد - يؤدى الى اثارة مشكلة « الفن للفن » وفى مقابلها مشكلة « الفن للمجتمع » فليس يؤدى الى الزام الأديب باى شىء سوى متطلبات الأدب التى يحتاج الحكم عليها الى استخدام المعايير الفنية فقط .

حتما يبدو الأديب دائما فى شقاق مع مجتمعه ، لكنه يبدو فى نفس الوقت عاملا على أن يقول لهم شيئا ما ، بغض النظر عن كون هذا الشىء تعليميا أو اخلاقيا ، فبحسبه انه صدى لدافعه النزوعى . وهو قد يهتم بالتناوش ، وقد يتعمده ، الا أنه عندما يخلو الى مشاعره يقول مايريد أن يقول بعيدا عن ذلك التناوش وتعمده ، حتى وان جاوز بقوله العلاقات الايجابية بين الحقيقة والوهم وزاوج بين الأسطورة والواقع .

٢ - الخيال

فيما مضى من حديث عن العاطفة اشرنا الى الخيال لمحا ، وكانت اشارتنا تدل على أنه وسيلة ابراز العاطفة . لكن اخذه بهذه البساطة وفى هذه الحدود لا يعنى أننا فهمنا حقيقته ، بل ربما أثارت علاقته بالعاطفة اخطر قضية فى النقد وذلك اذا تساءل سائل : ما الذى يدل

(١) هذه تسمى « الحبكة » فى عرف الكلاسيكيين ، والحبكة المثالية عند الاولين - كما يقول صمويل سلدن - كانت تصنع ثالوثا متحاربا حيث نرى رجلا يرغب فى امرأة ، ومنافسا له على المرأة نفسها ، وعندما تتدخل هذه المرأة - كعامل فاصل بينهما - تكون العاطفة فى قمة تركيزها .

على أن موضع العاطفة فى العمل الأدبى هو الخيال ؟ لماذا لا يكون المعنى أو الكلمات فى ترتيبها وعلاقات بعضها ببعض كأصوات ؟ ألسنا نرى فى القصائد الحماسية أن مايشد المتلقى هو ايقاعات النظم وقوافيه ، وفى الخطبة الأسجاع والمزاوجات والتكوين الصوتى ؟

اسئلة وجيهة ، وحاسمة فى الوقت نفسه ، لكن الدارسين المحدثين ابتداء من الدكتور ريتشاردز ــ وقد نقلوا عن كوليريدج بصفة خاصة ــ يرفضون أن يعتبروا هذا التقحم شاهدا على وجود العاطفة خارج نطاق الخيال ، وبينوا ان اية معالجة للطريقة التى يعمل بها هذا العنصر تكشف بسهولة عن موضعه الصحيح فى العمل الأدبى بعيدا عن الألفاظ وايقاعاتها والمعنى وتقريراته والدليل على ذلك ترجمة الشعر الى لغة غير لغته ، فعلى الرغم من انه يفقد الكثير بهذه الترجمة فانه يظل يحتضن أكبر قدر من العاطفة بينما تضيع ايقاعات كلماته وقوافيها وبعض دلالات معانيها .

وعلى الرغم من أن ربتشاردز يجمع مذهبه النقدى على أن النتاج الجيد يترك فى نفس المتلقى أثرا طيبا نتيجة حالة التوازن التى يشعر بها بعد استمتاعه الحقيقى بالعمل الأدبى ــ فيفارق من هنا نقاد الأدب الذين يتعاملون مع أدوات هـذا الفن ويلتقى بالسيكولوجيين الـذين يرصدون آثار الصراع الذى يقع بين الدوافع والانفعالات ــ فانه يحرص فى كتابه « مبادىء النقد الأدبى » على أن يخصص له فصلا كاملا منه ، ويقسمه الى ستة أنواع يراها تدور فى المناقشات النقدية كثيرا .

ولسنا بحاجة حتى الآن الى هذه الأنواع من الخيال ، لكنه يلفتنا الى أن احدها « هو توليد صـور واضحة » فينقلنا الى الوراء آلاف السنين حيث نلتقى بارسطو وهو يستخدم كلمة phanasia فى معرض حديثه عن المحـاكاة . ولقد ابان ان هذه الكلمة تطلق على نوعين من التصور : الأول جمع الانطباعات والمحسات التى تختزنها العقول وتظل كامنة فى المخيلة ، والثانى تنسيق تلك الانطباعات والمحسات وبناؤها من جديد على نحو يشبه ماهو كائن فى الحياة .

وهكذا وجدت أولى المحـاولات لرض الخيال كمقابل للواقع ، ولسنا نظن إن ارسطو صوره باعتباره ناقلا للتجربة من طور المعاناة الى طور التجسيد ، لكنه كان أقرب الى جون رسكن John Ruskin عندما صرح بأن الخيال ملكة غامضة يصعب تعريفها وان تكن تعرف بآثارها التى تحتضن العاطفة . فصح من هنا أن يوصف الخيال بانه منفعل ، وتتحدد

مهمته بانه يتلقط ماتفرق من مشاعر وأفكار ليخلقها خلقا جديدا بعد اذ وجدت طويلا او قصيرا فى قلب الوجود القديم . ويقال من هنا أن الشاعر الكبير هو الذى لايكاد ينفعل حتى يمده خياله بفيض الصور التى تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها !

على أن هذه الصور قد تكون من ابسط أنواع الخيال ، وقد تكون من اعقدها . واما ابسطها فهى الاستعارة التى اساسها التشبيه — وقوامها جمع أطراف الأشياء الى بعضها بعض فى تركيب مغاير لأصولها — وكذلك الرمز الذى يوحد بين العالمين الخارجى والداخلى فى علاقة حدسية قوامها اشارات منظورة لأشياء غير منظورة . واما اعقدها فما يختلط بالوهم fancy والأساطير myths حيث يخترق الذهن حدود المعقول الى عمليات خلق استاطيقى ليس الغرض منها جعل الادراك الانسانى ممكنا فحسب ، وانما كذلك اعطاء التجارب الانسانية ابعادا تتسع لكل الناس ، ذلك أن الطبيعة البشرية تشترك فى الشىء الكثير ، وتستمد فى مواقفها تنظيمات متوارثة بحيث يكون من السهل جدا أن يتلاقى الانسان مع الانسان على تخوم أصبح لا وجود لها فى هذا العالم على الاطلاق .

أما الوهم فيوضع جنبا الى جنب مع ما يمكن تسميته بالخيال الابتكارى creative imagination الذى يجمع عادة بين عناصر ليس بينها رابطة وان تكن فى حدود المعقول — بعكس الوهم الذى يتخطى المعقول — والى قريب من هذا ذهب كوليريدج فى تعريفه له على أساس أنه القوة التركيبية السحرية التى تكشف عن ذاتها فى ايجاد التوازن بين الصفات المتعارضة . وقد اهتم ريتشاردز بتحديدات ذلك الشاعر الانجليزى ، لكنه لم يقبلها على علاتها لأنها من ناحية تطرق ميدان الفلسفة المثالية ، ومن ناحية أخرى تدعى القدرة على تعديل ترابطات الأفكار بخلق فكرة واحدة جديدة . فقد يوفق الخيال بين الاحساس بالجدة — وهذا شرط من شروط الخيال الابتكارى — وبين الرؤية المباشرة والموضوعات القديمة ، لكن دوره يتوقف عند خلق حالة عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام .

وبمقدار ما تعرض كوليريدج من نقد فى نظريته عن الخيال هوجم ريتشاردز ، لانه حاد بالخيال عن استاطيقياته الى علم النفس ، وربطه بالدوافع الشخصية . فبينما يستطيع الشاعر أن يشيع تلك الدوافع بنظام مجاله الخيال — لأنه يتمتع بقسط موفور من القدرة على تنظيم تجاربه — فان الشخص العادى يبدد بعضها ويكبت أكثرها . نعم أن

الشاعر كما يقول ريتشاردز يختار من هذه الدوافع مايشاء ، الا ان مقدار ما يكتب قليل بالقياس الى مايكتبه غيره .

ومن ناحية أخرى يترك ريتشاردز انواع الخيالات بالنسبة الى دورها الذى تؤديه فى بناء العمل الأدبى ويتحدث عن الدور الذى تلعبه فى « احالة فوضى الدوافع المنفصلة الى استجابة واحدة منظمة » مقررا فى الوقت نفسه أن تركيبات الخيال من شأنها أن تولد آثارا تشبه الآثار التى تصاحب الأزمات المفاجئة فى كل تجربة ، ولهذا يسهل تحليلها على ماترى فى التراجيديات ويظهر بوضوح التوازن بين الصفات المتعارضة ، فالشفقة أو الاقدام والخوف أو الاحجام لايتم التوفيق بينهما على أحسن وجه الا فى التراجيديا ، وكم من الدوافع الأخرى التى لاتقل تعارضا عنهما يوفق بينهما فى هذا الجنس الأدبى المعقد « ولا تخرج فكرة التطهير التى اشرنا اليها عن أن تكون اتحادا لهذه الدوافع المتناقضة فى هيئة استجابة موحدة .

وعلى هذا النحو يدور ريتشاردز حول « التوازن بين الدوافع المضادة التى هى اساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى » فلا نحس بأكثر من اننا أمام عالم من علماء النفس الأذكياء ، وتظل حقيقة الخيال فى حاجة الى جهد جهيد من اجل الكشف عنها . وهنا تطالعنا كل المحاولات التى بذلها النقاد فى تقسيم الخيال ـ بحسب دوره الذى يؤديه فى البناء الفنى ـ الى تقسيمات شتى اظهرها الخيال التركيبى associative imagination الخيال التفسيرى interpretative imagination والتفريق بينهما لا يؤدى الى كبير غنـاء ، لكنهما يقفان وراء الخيال الابتكارى ويرتبطان مثله بالعناصر التى تشكل صورا مرتبطة بالواقع ويعتمدان على ذلك التنسيق الاستاطيقى الذى يجمع المتنافرات ويشيع الانسجام بينها .

حتى الصور الطبيعية التى تنقل الى النص الأدبى ، فانهـا تدخل تحت نوع من هذين الخيالين ، بشرط ان يكون نقلها متناغما مع الحال العاطفية القائمة ويفسرها أو يخلع عليها ثوبا ذا الوان تطلق روح الانسان الى النشاط الحى .

لقد حاول ارشيبلد مكليش Archibeld Macleiah فى كتابه « الشعر والتجربة » أن يفسر ذلك الخيال فى نمط يصور الفقد والغياب وذلك فى قصيدة يرثى بهـا أحد الشعراء حبيبته الراحلة . فقال ان الشاعر اعتمد صورا تقبلها العين بكل سهولة ، وعلى الرغم من انهـا

صيغت فى جمل تقريرية فقد استطاعت أن تحرك ثلاثة احاسيس أو اربعة ، والأبيات هى :

لقد توقف حفيف ثوبها الحريرى
ونما الغبار على الممر المرمرى
غرفتها الفارغة باردة هادئة
والأوراق المتساقطة تراكمت على الأبواب
آه .. كيف أستطيع أن اهدىء قلبى الموجع
وأنا أحن الى تلك الجميلة !

وقريب من هذا بحيث نستدل على طبيعة العلاقة القائمة بين الطبيعة والعاطفة ما أنشده احمد شوقى لأحد سلاطين الترك بعد أن راى « سوء حال » الجسر الذى يصل بين ضفتى البوسور :

امير المؤمنين رايت جسرا
أمر على الصراط ولا عليه
له خشب يجوع السوس فيه
وتمضى الفار لا تأوى اليه
ولا يتكلف المنشار فيه
سوى مر الفطيم بساعديه
ويبلى نعل من يمشى عليه
وقبل النعل يدمى اخمصيه

أهى لباقة ، ام هي عين الشاعر البصيرة ، أما احساسه الذى لم عناصر المنظر ومشاعره فى تشكيل يثير الخيال الحسى حتى ان المرء ليكاد يسمع ويشم ويحس ويرثى ؟ ان الروابط قريبة المتناول قرب العناصر المؤلفة للصورة ، لكنها طريفة ، وطرافتها مع ذلك لاتعنى جدتها لأن الجدة للخيال الابتكارى وحده ، وهذا الخيال جامح الى حد أن كثيرا من الأدباء لايستطيعون ترويضه .

وأما الوهم فالقضية فيه هينة ، ولعله الخيال الذى يجمع به علماء النفس بين الفنانين والمجانين . لأنه جرىء على المنطق متهجم عليه، وهو يتخطاه غير عابىء به ولا ملتفت اليه . والا فماذا تقول فى بطل قصة طويل القامة حتى لينطح براسه السماء ، واذا جاع مد يده فالتقط

حيتان المحيط وشواها على صفحة الشمس والتهمها — وبالمناسبة ماء المحيط لا يرتفع الى أكثر من عقبيه — وهو يفكر ويتفلسف ، ويحمل بين اصابعه سفينة ضخمة بركابها ليتمكن من فحص هـــذه « الحشرة » الغريبة ؟

هذا البطل المارد هو « ميكروميجاس » فولتير الذى قفز من أحد الكواكب البعيدة الى الأرض بعد رحلة خائبة فى الفضاء ، وبعد أن لقن البشر الدروس النافعة تركهم الى لا عودة . ومثله مثل « عوج بن عنق » المارد الخرافى الذى ظهر فى قصصنا الشعبى ملكا على « باشان » من أيام نوح حيث وصل ماء الفيضان الى وسطه ، فلم يغرق وعاش الى أيام موسى وتحداه وحمل جبلا من جبال فلسطين ليلقيه على جيشه من بنى اسرائيل ، لكنه صرع بعصا النبى السحرية .

ومن المؤكد ان فولتير كان عالة على قاصنا الشعبى ، لكن الاثنين بماصدرا عنه من أفعال وبما وصفا به من صـــفات خلقية لا يعتبران مجنونين — مع انهما يحطمان حدود المعقول — لأنهما تحكما فى خيالهما الجامح بحيث سيطرا على الموضوع سيطرة ثم نم عليها تنسيقهما الخارق للعادة . وعلى النحو نفسه كانت تصورات جوناثان سويفت فى روايته العجيبة « جاليفر » وتصورات ويلز فى قصصه الذى يتمتع بقســط كبير من التوهم والتهويل فيتحقق فيه اقصى درجات الخيال . وعلى الرغم من ان هذا المنحى الفنى قريب جدا من صنيع المجنون الذى يتفوق على أى منــا بالجمع بين الأفكار الغريبة ، فانه يفترق عنه بالترابط الخلاق من حيث ان المجنون يفتت ليبدد والفنان يجمع ليكون .

وفى قصصنا الشعبى من الوهم — على مانرى فى ســيرة سيف ابن ذى يزن — ما يشبه على نحو من الانحاء ما تمتاز به أساطير اليونان والرومان من جمـوح وتهـويل ، والا فأى منـطق يقبـل من هوميروس الشاعر أن يحكى عن نبتون اله البحر واغضاب أوديسيوس له بعد أن سمل العين الوحيدة لولدة السيكلوبس ، ثم ينزل الى عالم بلوتو ليقابل ليتوس الجبار وقد انبطح على الأرض فى مساحة تسعة أفدنة وعلى كل جنب من جنبيه أفعوان ينهش ما يتقوت به من كبده المدمى ؟ انه منطق الفن الذى ينشىء مما ليس معقولا علاقات معقولة نرضاها ما كانت تدخل الى نسيج التجربة المعنى الانسانى .

اننا نعود الى الأسـاطير ثانية ، لا لنقرر ان الوهم هو طابعها الأول — فان الخيال الابتكارى يضرب معه فى طريق واحدة — ولكن لنقرر انها

اتضحت فى أشكال تستطيع أن توحد بين المعانى الكلية والجانب المادى الخاص ، وبين الرموز الشائهة والتشخيصات السوية ، وبين الذكريات المنسية أو المكبوتة ـ حيث يتدخل هنا اللاوعى واللاوعى الجماعى ـ وبين أكثر الأشياء اتصالا بنا وأقربها تحديدا الى عقولنا ، ثم بين النماذج الخرافية بترابطاتهم الغائمة والأشخاص الأسوياء بتدبيراتهم الحاسمة .

وحقا يتفاوت الأدباء فى استغلال هذا العنصر بكل ما فيه من تهويل وانطلاق وتهويم ، الا أنهم يحسون بجدواه فى الأعمال الأدبية الكبيرة ، ولا يفت فى عضدهم قط تحذلق من يقول : عبثا يرقى شيكسبير الى سوفوكليس ويسمو كازانتزاكيس الى هوميروس ويقترب توفيق الحكيم من أوفيد ! فانه مع التسليم بضيق عطن المتأخرين فى مجال الاختراع القائم على الوهم ـ وذلك لتمكن المنطق المادى منا ـ يمكن أن نشعر بجلاء أنهم قادرون على استيحاء الاساطير بالقدر الذى يشبع حاجتهم الى التعبير .

والملحوظ بصفة عامة أن أدباءنا اليوم لا يعتمدون الوهم الا فى مجال الأسطورة فقط ، وهنا يبرز الشعراء بصفة خاصة ، باستثناءات محدودة برز منها طه حسين فى « أحلام شهرزاد » ومن بعده فاروق خورشيد فى « مغامرات سيف بن ذى يزن » من حيث اعتمادهما على موروث فولكلورى قدما من خلاله تجارب عصرية فى عناصر هى فى جملتها لا تخضع لمنطق أرسطو المعروف .

والملحوظ أيضا ان هذا الاعتماد لم يكن له جذور ثابتة فى ماضينا الأدبى ، لأن الأقدمين لم يعرضوا له بالدرجة التى ترفع عنهم تهمة من اتهمهم بأنهم لايقدرون بطبيعتهم على الابتكار ، وان الأدب العربى فى جملته خلو من الأعمال الضخمة التى يمكن أن تقارن بأساطير الفرس أو ملاحم الاغريق ، وخلو أيضا من الصور المركبة التى تؤلفها عقلية لامندوحة من اطلاق صفة « بناءة » عليها .

ويجرنا هذا الى الحديث عن الخيال عند العرب جملة لا تفصيلا ؛ وأول ما يبدو هنا هو امتلاء شعرهم وحده بالاستعارات والكنايات ، والا فالتشبيه يرسم ويوطد بالكلمات ـ التى تجعله محسوسا جليا ـ جميع الأحاسيس . ومع ذلك فالنقاد القدامى لم يعنوا بالخيال كحقيقة أدبية العناية التى تتفق وقيمته الكبيرة ، بل راح بعضهم ـ على رأسهم قدامة بن جعفر ـ يهونون من قيمة الابداع القائم على الخيال وجعلوا للشعر أقساما لها مقاييس يقاس بها الحسن والقبح أو الجودة والرداءة .

وبطبيعة الحال لم يجد هذا الاتجاه شيئا ، ولم يستو الاحساس بالجمال وان تكن قواعد الشعر جمعت تحت مايسمى « عمود الشعر » . واتضح تماما ان الظاهرة الأدبية التى اهمل اصحابها الخيال واعتدوا بالعقل قد ارتبطت بالصنعة ، فكان لابد لطائفة من النقاد أن توصل فكرة « المطبوع والمتكلف » التى اسفرت عن نفسها أول ما اسفرت فى كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبه (١) وطبقت بنجاح فى كتاب « الموازنة » للآمدى . لكن الخيال فى اطار الاستعارة كان قد توسع في مناقشته ، واعيد تقويم صور المحدثين فى معرض الموازنة بينهم وبين القدماء .

ولسنا نستبعد أن يكون النقاد قد استعانوا بآراء أرسطو حتى قبل ان وضعت الترجمة الأولى لكتاب الخطابة على يد حنين بن اسحاق ، وظهر اثر ذلك فى « كتاب البديع » الذى الفه ابن المعتز عام ٨٧٧/٢٧٤ وفيه يتحدث عن الاستعارة بالطريقة نفسها التى تحدث عنها أرسطو ، ويتطابق تعريفاهما لها . فهى عند أرسطو ــ على ماورد فى كتاب الخطابة ــ نقل اسم شىء الى غيره ، وهى عند ابن المعتز استعارة الكلمة بشىء لم يعرف بها من شىء قد عرف بها . وفيما بعد زاد الآمدى ــ لتحقيق الجودة فيها ــ شرط أن تكون « لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه » (٢) ولهذا قبل قول أبى تمام :

لاتسقنى ماء الملام فاننى

صب قد استعذبت ماء بكائى

---

(١) الغريب ان ابن شهيد عندما حلق بفكره وكتب « رسالة التوابع والزوابع » عن وهم مركب متماسك الأطراف وطريف ، واعقبه ابو العلاء المعرى وكتب « رسالة الغفران » متخيلا البعث والموقف والجنة والنار ــ وكانت قصة الاسراء والمعراج قد اضحت تراثا شعبيا ــ لم يتصد أحد من النقاد لتحليل العملين المذكورين ، وظل الاهتمام محصورا فى دائرة الشعر بعطاءاته البلاغية ، الا من مناقشات سطحية لا تقوم الخيال تقويما مسددا .

(٢) نعرض من كتب البلاغة فى هذا الموضوع فليس فيها كبير غناء ، الا ما ساقه حازم القرطاجنى فى كتابه « منهاج البلغاء » من آراء لأرسطو انتفع بها فى تطبيقاته العربية . ولقد بدأ ففرق بين الشعر والخطابة على اساس ان الشعر يعتمد على التخييل فى حين تعتمد الخطابة على الاقناع ، ثم حدد التخييل ، وفصل أحواله واوضاعه ومواقعه من النفس ونهج الطرق لاحداث أثره المنشود ، رابطا اياه بالمحاكاة التى لا يفهم منها تقليد الطبيعة بحذافيرها .

على الرغم من أن خصوم الشاعر تساءلوا ماذا يعنى بماء الملام وقد قال الأولون « كلام كثير الماء » و « ماء الصبابة وماء الهوى » اى الدمع . ولقد قرر أن « ماء الهوى » الذى اشير اليه غير « ماء الملام » لأن الماء الأول حقيقة وماء الملام استعارة تناسب ما استعيرت له .

على أن «الموازنات» كلها شهدت على رغبة النقاد فى اثبات أن الشعراء لم يكونوا متساوين فى درجات الخيال ، ومن هذه الزاوية عنوا بمناقشة « الجزئيات » بالقدر الذى يوضح رأيهم فى كون الشاعر حسير الخيال راكدا يطغى عليه العقل أو واسع الخيال متحركا يتجسد بكل الصور النفسية المناسبة . وعندما التفتوا الى المتصوفة تكلموا عن الغموض والاحالة وطغيان الذهنية على نتاجهم ، ولم يفطنوا الى تجلياتهم واستعاضتهم بعالم نفسى غيبى عن العالم المادى الذى يتحكم فيه الوعى أو الادراك المعقول ، كذلك لم يفطنوا الى قيمة « كليلة ودمنة » و « حى بن يقظان » فى ميل صاحبيهما الى التصوير الرمزى المتكامل .

وعلى هذا النحو تتجمد وجهات النظر فى الخيال وتجدب تطبيقاته مدى قرون عدة ، وفي الوقت الذى كان فيه الغرب يفلسف الخيال ويناقشه على المستويين الجمالى والنفسى ، ويتعمق الى ما سماه بالاشراق الداخلى فى الصورة ـ وقد تحقق ذلك فى جانب من نتاجنا المعاصر ـ ظل حديث أسلافنا منحصرا فى المجاز والتشبيه والاستعارة على الرغم من أنهم كانوا يسلمون دائما بان هذه ليست غاية فى ذاتها ولكنها غاية لمعان تمثلها ، ويفسد هذه الغاية آفة الجموح التى تكاد تفصلها عن الانفعال وتتغرب بها فى عوالم الغموض .

ولقد ظل هذا الفهم قائما حتى بعد أن اتصل أوائل مثقفينا المحدثين بالنظريات الاستاطيقية الأوربية ، وعرفوا وجهات نظر كانط وشيلنج ورسكن وكوليريدج ووردزوورث وادجار الان بو ومن بعدهم بالزاك وفلوبير وماتيوأرنولد وهنرى جيمس ودوستويفسكى وتولستوى . ولايزال بيننا الى اليوم من يؤثر الخيال المقيد بالأشياء ينطلق منها ويبقى فى حدودها وفى النهاية نحسه وكأنه أعادها الى ذاتها ، واذ يتقرر ـ عندهم ـ أن عين ذلك الخيال بصرية فليس يمنع من ان تكون لهذه العين حدقة داخلية تساعد على اذابة المرئيات وبعثها من جديد .

واذا كان من بينهم من جرؤ فناقش التجارب الأدبية المعاصرة فى نتاج الرمزيين والسيرياليين فلكى يعلن أن النتاج الكلاسيكى كان فى جملته أميز واجود لوضوح خيالاته ، وفاتهم انه لم يهيأ لهذا النتاج ان

يناقش في حدود ابعاده الداخلية التى ترسم عليها دلالات النفس وأوهامها .

ولعل العقاد كان من أبرز نقاد هذا القرن عناية بالخيال (١) — وان يكن بدا كارها لمذهبى الرمزية والسيريالية — وأشار الى جدوى الأساطير فى الأدب وقومها ، فى حين وقفت فى الجانب الآخر طائفة من الجامعيين — على رأسهم أحمد أمين — يستعينون بآراء كانط ورسكين وكوليريدج فى التعريف بالخيال وذلك فى أثناء عرضهم لعناصر الأدب الأربعة ، وعقد أحمد الشايب فى كتابه « أصول النقد الأدبى » فصلا طويلا عن الخيال ووجهيه الموضوعى والشكلى والقوة الخيالية — بتحديد رسكين — ليقول انه ربما كان « انفع المواهب النفسية فى الأدب » واعقبه شوقى ضيف بتلخيص عن الخيال الجيد فقال انه الذى « يجمع بين طائفة من الحقائق : حقائق الوجدان وانفعالاته ، ويربط بين اشتاتها ربطا محكما لا ينكره الحس ولا العقل » (٢) .

وليس ثمة تعليق على هذا التحديد ، الا أن صورة « الخيال » لم تبرح غائمة ، وهى تبدو دائما مبتورة فى كثير من جوانبها ، ولعل ايليا الحاوى هو من بين دارسينا المحدثين الوحيد الذى حاول اكمالها وتحديد ملامحها ، ففى مقالات متتابعة نشرت فى « مجلة الآداب » البيروتية سنتى ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ عرض لشعر نزار قبانى بين الوصفية والذهنية وللعقل فى الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز وللخيال والرؤية والشعرية ، ومن خلال عرضه نحس الى أى مدى وفق الباحث فى أن يفضى بكل شىء عن الخيال . وليس يعيب افضاءه هذا الا حصره فى الأعمال الشعرية ، لكن كم مثله عندنا له دقة النظر وحسن التقصى والقدرة على التطبيق السليم ؟

وبعد ، فلعل قائلا يقول : اذا كان قد نشط للخيال اغلب الدارسين فوفق بعضهم ولم يوفق آخرون فالى اى حد يعتمده النقاد المحدثون ؟ والاجابة الى حد بعيد بشرط أن يكشف عن اللامرئى ، فالانسان يرى مايرى لكنه فى الوقت نفسه قادر على أن يرى ماليس هناك وان يراه

(١) هذا بطبيعة الحال لاينبغى ان لصديقه المازنى رايا فى الخيال ضمنه كتابه « حصاد الهشيم » وخلاصته أن الخيال السليم هو الخيال الذى يؤلف بين العناصر ليخلق شيئا جديدا وان تكن صحة هذا الرأى منوطة بقصر الخيال على التاليف فقط .

(٢) أحمد الشايب فى أصول النقد الأدبى ٢٢٠ ط. النهضة المصرية ١٩٤٢ . وشوقى ضيف فى النقد الأدبى ١٧٥ ط. المعارف ١٩٦٦ .

بدقة أيضا . فاذا كان هذا الانسان فنانا ، فهو يستطيع أن يسيطر على ابعاد رؤيته ويحددها ويبرزها ، وهذا ما عناه النقاد القدامى عندما قالوا « ان الفنان الكبير بوسعه أن يتخيل » .

وبوسعنا نحن ان نضيف « وأن يدل بتخيلاته على توتر معين بين الظاهر والباطن بحيث لا تكون كل صورة مجرد نصب لفكرة مادية فحسب ولكن أيضا بؤرات اشعاع لكل مشاعر الأديب » . ومعنى ذلك أن اعمال الذهن في العمل الأدبي ــ حتى فى الاستعارة والمجاز ــ بلا خيال اشبه بالرقص دون أعمال القدمين ، كلاهما يغدو بلا فن أى بدون طريقة ، والطريقة هى الخيال .

٣ ــ المعنى

ماذا يعنى النقاد بهذا العنصر ؟

اختلفوا جميعا ، فالذين جعلوا الفن فى خدمة بعض قطاعات الحياة ارادوا به الادراك الأخلاقى ــ من حيث انه قيمة تعليمية ــ والذين جعلوه وسيلة لعبادة الجمال وهم أصحاب مدرسة اللذة فى الغرب ارادوا به الشكل نفسه ، فان كان قصيدة فهو دلالات الألفاظ والصور التى تنتزع الاعجاب وتشبع الغرائز . والذين توسطوا سموه العنصر العقلى مرة ، والفكرة مرة ثانية ، والحقيقة مرة ثالثة يريدون الصواب الذى يعد اساسيا فى جميع الآثار الفنية القيمة .

الأولون هم سيليلو الاغريق واللاتين ، وكان هؤلاء يهتمون فى الدرجة الأولى بالبويطيقا وبتحليل الطبيعة الاجتماعية للفن (١) ، وقد تحول بعض اتباع هذه المدرسة في العصور الوسطى الى طائفة تقف همها على التفسير الأخلاقى والباطنى للفن ، وارتكزوا خلال عصر النهضة ــ لاسيما فى انجلترا ــ على ايجاد « التبرير الخلقى للأدب الخيالى » وروجوا للغات الوعظ والارشاد ، وبعضهم وجه جهده الى تلقين العمال ــ فقد صاروا اشتراكيين على نحو من الأنحاء ــ مبادىء الدين ليتمكنوا به من استخلاص حقوقهم . وهكذا وجد فى تاريخ الفن مايعرف بـ «الفن للأخلاق » و « الفن للمجتمع » والفن الهادف ومنه الأدب ذو الرسالات .

---

(١) كان راى هوراس (٦٥ ــ ٨ ق٠م) فى وظيفة الشعر اثارة اللذة وشرح عبر الحياة ، هكذا معا وبدون فصل بين طرفى الامتاع والافادة .

والآخرون سدنة اللذة ، وكان ظهورهم رد فعل للمدرسة أو المدارس الأولى ، وقد جردوا الفن من كل مقومات الحياة ـ روحية كانت أو مادية ـ الا أن تكون المتعة بلا أية غاية سواها . واذا كانوا قد اطلقوا على أنفسهم اسما آخر هو اصحاب « المدرسة التعبيرية » فلكي يقولوا بايجاز انه لا مضمون للفن ، لأن التعبير ليس اتصالا بشيء بقدر ما هو اتصال بانفسنا ، حيث نتحرك للذة نتيجة تخيل قادر على أن يجعلنا ندرك بوساطته الاحساس ، ومن ثم لاداعي لمناقشة موضوعه من حيث انه صحيح نافع وصادق أو فاسد ضارب وكاذب . ان الأدب ليس الا قالبا ومعنى ، والقالب هو جسم المعنى يبلغ به حد اثارة الحواس لالتماس اللذة ، وهذا هو المطلوب ولا شيء سواه ، أى اثارة الانفعال بالمتعة فقط. وتلك مثالية لا أبعد منها عن الواقع سوى « التأثيرية » التى يبدو من تاريخها أنها نشأت فى أحضانها وان راحت تمجد الاحساس على أساس ان العمل الفنى هو كل ما يستثيرنا وينبه حواسنا وجهازنا العصبى . ولقد روج لها فى نقده جويل سبينجارن وكأنه لحظ أن التجربة الجمالية لاتقتصر على الابداع فحسب ولكنها تمتد أيضا الى التذوق والتعاطف ـ فقرر فى كتابه « النقد الخلاق » الذى أشرنا اليه أن القراءة هى وسيلة احداث اللذة ، واللذة هى حكم للأدب وليس « فى الامكان اصدار حكم أفضل من الاحساس باللذة » . ولقد نبه لويس عوض الى خطورة هذا النقد فقال انه « يغلق أمامنا باب تفسير الأعمال الفنية على ضوء سير أصحابها وعلى ضوء مقومات العصر الذى انشئت فيه ، وكأنما العمل الفنى يولد فى فراغ تام بل يولد من لاشيء غير احساسات اللحظة التى يعيش فيها الفنان » (١)

وأما الذين توسطوا فقد توزعوا بين شتى اتجاهات بداية بعضها ترجع الى واحدة من تلك المدارس الثلاث أو تعتمد على مقولات لأقطاب نقادها ، فأخذوا من كتاب « دراسات فى تاريخ النهضة » لوولتر باتر قوله ان على الناقد ألا يعول على التعريفات مادام قادرا على الانفعال فى حضور الأشياء الجميلة ، وأخذوا من ادجار سالتس قوله انه لا شيء أكثر اهمية فى الأدب من الأسلوب والأسلوب المجود والأسلوب المعاد تجويده ، واخذوا من أوسكار وايلد قوله ان الفنان هو خالق الأشياء الجميلة ، ومن لويس جيتس فكرته عن الناقد المتذوق الذى يعرف كل شيء عن العصر والمنابع النفسية للعمل الأدبى .. أخذوا من هؤلاء ما أخذوا ، وأضافوا ما اضافوا لتتكون مذاهب تعنى بعنصر المعنى على نحو خاص .

---

(١) الاشتراكية والأدب ١٣ ط٠ الآداب بيروت سنة ١٩٦٣ .

وأبرز هذه المذاهب « الانسانية الجديدة » New Humanism التى شن أصحابها هجوما على جميع النقاد ابتـــداء من عام ١٩١٠ ، وبادلهم النقاد هجوما بهجوم . ولقد تقــدم ايرفنج بابيت (١٨٦٥ — ١٩٣٣ وبول المر مور (١٨٦٤ — ١٩٣٧) الصــفوف متحاملين على الرومانسية والفردية والديموقراطية ، ونص بابيت على أن قانون القياس والمستويات هو مركز كل الحركات الانسانية التى تؤمن بوجــود عرف عالمى وبالحاجة الى النظام والاتزان فى القول والفعل ، ولذلك فان الجانب العاطفى للطبيعة الذى مجده جان جاك روســو — وهو فوضى — يخل بالاتزان ، ومن ثم لابد لكل أدب من العودة الى القيم الوضعية ، والتمسك بالذوق وبثمار الجمال فى الثقافة الهلينية .

واما مور فقد صرح بأن المسئولية هى العبء الذى يلقى على عاتق الانسان ، ولذلك ينبغى أن يلام المجتمع الذى يعمل بقوانينه الشريرة على اضعاف مسئولية كل انسان حيـال خالقه .

وبجمع هذه الأقوال ومثلها كثير نحس على الفور أن المعنى الـذى قصدوه هو تقديم اكبر قدر من الصور لفضل الاحجام ، وبعبارة أوضح وان تكن أكثر ايلاما تمجيد « القمع الداخلى » حيث تدور الأفكار فى اى عمل ادبى على بيان مساوىء العلم وطغيانه على قيم الخـير والحـق والجمـــال .

لكن هذا الجمع الذى لايقدر عليه الا مفكرون من طراز رفيع — والانسانيون فى جملتهم مثقفون ثقافات عالية — لايقدم فى المعنى أكثر مما قدمه السابقون ، ويبقى الميدان خاليا لمن يريد فيه أن يصول ويجـــول ويرمى بسهمه . فيقصد اليوت شيئا يخالفه فيه أندريه بريتون ، ويقرر لورانس غير ما يقرره بروست ، ويصدر سارتر عن غير ما يصدر عنه آلان روب جرييه . وهكذا وهكذا ، حتى ليصبح من العسير أن نحدد بدقة مفهوم المعنى عند هذا وذاك ، أو نرسم صورته فى طريقة ادراك العالم المحيط بهذه الطائفة وتلك .

ولقد يبدو من الضرورى فى هذه الحال أن نقول ان التحـديد مادام يبدو متعذرا على هذا المستوى فلا اقل من حصر ملابساته ، لأن كل وجهة نظر — كما هو معروف — تستقطب أفكارا تظل تدور أمام العيان بنفسها وان تزيت بمختلف الأزياء . ومن ثم نجد مجمـوعات من الأفكار بعينهـا يعرض لها الماركسيون ويتجنبها الوجوديون ، ويتوقف السيرياليون عند أحاسيس ونوازع لايتوقف عندها الرمزيون . ومن تحليل أمثال هـــذه

النوازع أو الأحاسيس أو الأفكار وربط بعضها ببعض فى ضوء فلسفة المذهب يظهر جوهر المعنى ، فاذا هو عند الماركسيين كل فكرة تؤدى الى تغيير العالم على قاعدة جبر المادة ، وهو عند السيرياليين كل ما يحقق الحلم الانسانى فى العودة الى الطفولة ، وهو عند الليبراليين كل ما يمجد الحرية فى ظل ديموقراطية سابغة ، وهو عند غير أولاء وهؤلاء يختلف باختلاف الجنس الأدبى نفسه . ففى الشعر دلالات الألفاظ على صفات لا طبيعية ــ أى لاتدرك باحدى الحواس الخمس وانما بالحدس الجمالى أو الأخلاقى ــ وفى القصة اشارة العبارات الى المحسات التى تدرك ، وفى المسرحية اساسا صوت الفعل Action ، وفى المقال الأدبى مجموع الادراكات العقلية والحالات الوجدانية .

وسواء قبلنا هذا أو بعضه أو رفضناه كله ، فمما لاشك فيه أن مشكلة المعنى فى الأدب أصعب كثيراً مما نتصور ، وليس يمكن حلها فى جزء من احد فصول كتاب من الكتب . لقد احتاج تحديد المفهوم للمعنى فى بعض المجالات الى تكاتف جهود اللغويين والجماليين والاجتماعيين ،كما احتاج فى مجالات أخرى الى علماء البلاغة وعلماء النفس لايضاح العلاقة فى اللغة بين الانفعال والمعنى وبين الفكر والشعور ، والادراك حين يعتمد الرمز وهو نفسه حين يتكىء على الاشارة . وبعد أن استقر الراى تقريبا على ان المعنى الأدبى بوجه عام يختلف عن المعنى العلمى فى ان الأول غير واجب التصديق لأنه يدل كدلالة الثانى على حقيقة ثابتة صحيحة ــ من هنا لايعنى الناقد كثيرا بكم الحقائق ولا بكيفها بقدر ما يعنى بوضوحها ــ فقد رأى بعض النقاد المحدثين وعلى راسهم ريتشاردز أحد الثقات المشتغلين بالتفسيرات السيمانطيقية (1) أن يجعل للغة ثلاثة معان ــ على أساس أن المعنى علاقة ــ أو ثلاث دلالات . الدلالة الأولى رمزية حيث يشير اللفظ الى شىء بعينه فتتحد فى الذهن الفكرة الخاصة به ، والدلالة الثانية اشارية أى عرض دال على وجود حالة معينة (2) ، والدلالة الثالثة انفعالية حيث تستعمل الكلمات بقصد التعبير عن المشاعر أو بقصد اثارتها عند الغير .

ومن الواضح أنه يجعل الثالثة طابع الأدب فى حين أن الوظيفة الرمزية يقتصر عليها العلم أو لغة التفكير العقلى ، لكن الاشارة تفيده فى

---

(1) تكتب غالبا « السمانتية » ويقصد بها تتبع التطورات التى تعرض لمعانى الصور الكلامية بالاضافة الى دراسة السمات الدالة دراسة لغوية ونفسية على حد سواء .

(2) مثل ذلك أن تصاعد الدخان يشير الى وجود نار ، وعبق الغرفة يشير الى وجود عطر او نوع من الورود .

الاستدلال تماما كما تفيد الأديب . ومعنى هذا أن عنصر الاشارة يدخل في جميع الاستعمالات للغة ، لكن كلا الرمز والانفعالية من حيث هما معان يتحددان بطبيعة مهمتي العالم والأديب ، والمحك فيهما « الصدق » حيث لا يلتزم به الأديب على نفس أسس القاعدة النقدية القديمة . ومن هنا لا يحط قدر الشعر كذب الاشارات فيه ولا يرفع منه صدقها ، لأنه فى الواقع أسمى صور اللغة الانفعالية حيث تخضع الاشارات فيه للموقف فتكثر وتتداخل وقد تتعقد الى حد تغميضه وتصعيبه !

واذن فالمعنى الأدبى - وبخاصة فى الشعر - وهو من وجهة نظر ريتشاردز كل ما تدل عليه اللغة الانفعالية مع الاشارة . ومن هنا يصبح باطلا مايزعمه الوضعيون من أن العبارة الشعرية لا معنى لها - فهم ينكرون كل ما وراء المدرك الحسى - اذا قورنت بالنص العلمى أو باشارة اخبارية خالصة يمكن ترجمتها أو يعاد التعبير عن معناها .

وفى مواضع عدة من كتابه « مبادىء النقد الأدبى » تحدث عن « القيمة » بعد أن حاول استفتاء معانى الأدب(١) فقرر أن كل عمل أدبى ناجح يشتمل بالضرورة على قيمة تفرقه عن الأعمال الأدبية عديمة القيمة ، لكنه فى ربطه هذه القيمة بفكرة الخير - وهو ليس الخير المطلق بطبيعة الحال - وقع فى سلسلة من التأويلات النفسية والميتافيزيقية أثارت عليه أغلب قرائه ، بل ان صديقه كونراد ايكن ندد بأن نظريته تلك ليست على قدر كاف من النسبية ، وتعنى حمل شعار « القيمة المطلقة » التى حاول هو رفضها بادىء ذى بدء .

ورد ريتشاردز بقوله ان نظرية القيمة تقوم ببساطة على «الموازنة» لماذا كانت أفضل حياة هى الحياة التى يزاول فيها أكبر جزء من شخصيتنا لنشاطه وكان أفضل شخصين هو من ينشط فيه جزء أكبر مما ينشط فى الثانى دون أن يقع فريسة الفوضى ، فلابد أن يكون العمل الأدبى الناجح هو الذى يضع المتلقى فى أسمى الحالات الذهنية التى تنسق أوجه نشاط البشر على أوسع نطاق ولا تتضمن - بقدر المستطاع - أدنى درجة من الصراع أو الحرمان الناجم عن كبت أحد دوافع النزوع .

تفسير يحتاج الى تفسير ..

الحقيقة اننا لن نستطيع أكثر مما استطعنا ، فان اختلاط القيمة بالمعنى عند ريتشاردز أمر يصعب الفصل فيه ، لاسيما اذا أضفنا أنه

---

(١) راجع على سبيل المثال صفحة ٢٢٥ ومابعدها من الكتاب المذكور .

قصد دائما الى الاهتمام بالعمل الأدبى فى ذاته دون مناقشة النتائج التى تقع خارجه ، ومن ناحية اخرى لم يستطع أن يتجنب بعض الاعتبارات الخلقية أو الأفكار القيمية فى المعنى ـ سواء أزجيت بلغة اشارة أو بلغة انفعالية أو بلغة بين بين ـ فقد طالما صرح بأن الأدب مواقف عاطفية منفصلة تماما عن المعتقدات وأن التجربة الشعرية هى الخير الأسمى، وما الى ذلك .

ولست اظن اننا بحاجة بعد كل هذا الى استرشاد بالفكر الغربى عن المعنى ، فهل عند العرب زاد لمستزيد ؟

ان اول ما يمكن أن يذكر فى هذا المجال هو أن النقاد العرب ـ دون كل نقاد العالم ـ افرطوا في تعقب المعانى ووازنوا بينها وحددوا ما أخذه الخلف عن السلف . واذا كان هذا العمل يدل على شدة ارتباطهم بالاسناد ـ ولعلنا نلحظ غلبة العنعنة على رواياتهم ـ فهو لايدل على شيء ذى غناء فى طبيعة المعانى وجوهرها ومعالم تخومها ، الا ما ذكر فى تقديمها من اقوال تصفها بالحسة أو النبل أو الجلال أو التفاهة أو الشرف ، وبينما وجد من يقول أن المعانى القديمة يأخذها المحدثون ويقلبونها فان أحدا لم يحاول أن يضع نظرية فى تطور الأفكار مع أنه كان انتهى ـ فى ضوء ما شاع من علم ارسطو ـ الى أن المعنى هو « الماهية » التى تتحقق فى الأشياء وتكتسب بالتأمل القادر على أن يفرق فيها بين الصفات الخاصة والصفات المشتركة .

ولقد كان هذا التحديد مسلما به فى العصر الجاهلى ، وجرى نقد المعانى على قاعدة الطبيعة الباصرة . فانحصر فى ربط الألفاظ بما تدل عليه ربطا لا انفصام له ، كما نظر فى المبالغة ومقدار ما يقبله الذوق الفطرى منها ، جاعلا كل ما يهادن العقل مقبولا لديه الى غير حد . فلما تقدمت الأيام كانت « الماهية » محور الحكم حتى ليرفض أى ناقد أن يوصف جمل أو حصان أو ثور وحشى بما لا تتحقق به واقعيته . حقا كانوا يقولون أن أعذب الشعر أكذبه ، الا انه قول عن الصور والأغراض، واما الجوهر فيظل كما هو ، الانسان انسان ، والبحر بحر ، والنور نور . واذا كان عالم أى كائن من هذه قد يتسع أو يضيق ، فليس بد من أن تكون كل صفاته مرتبطة بماهيته . والاستعارة نفسها بالقدر نفسه تعطيه ما ليس له بشرط أن يناسبه ويتلاءم هو معه ، حتى ليبدو ضروريا أن يقال هنا وفى المجاز بوجه عام ، ليكن رائدنا البحث عما يصدق عليه المثل « وافق شن طبقه » .

وآية ذلك ما ساقه نقاد الشـــعر عن العلاقة بين اللفظ والمعنى وتصويرهما في صورة الجسم والروح ،فلا يسلم طرف الا بسلامة الطرف الآخر ويجمل كل منهما بالثاني . انهم يعنون الماهية ، فان استعرنا من ريتشاردز تفسيره قلنا انهم يقصدون أساسا الى الاستخدامات الرمزية للألفاظ ، وهى فى عرف البلاغيين عندنا المعانى الأصلية أو الأولى وتقع في المفردات . لكن هناك المعانى الثانية التى تعطى أبعادا للمعانى الأولى أو تضيف اليها مدركات جديدة ، وهى نفسها المعانى الأدبية التى تؤدى بأساليب قومت فى ضوء ثلاثة علوم : الأول « علم المعانى » الذى يبحث عما يحترز به عن الخطأ فى تادية المعنى المراد ، والثانى « علم البيـــان » يفيد فى زيادة الوضوح ويعرف به التعقيد المعنـــوى ، والثالث « علم البديع » الذى يبحث جانب منه فى وجوه تحسين تابعة للعلمين السابقين وثانوية بعـدهما .

صحيح اذا تأملنا هذه الصـــورة البلاغية القديمة لا نحس أن هناك محاولة لبيان طبيعة المعانى الأدبية بقدر ما نحس أن المحاولة مقصورة على تقسيمات تنظيمية يغلب العقل عليها . لكن على قدر ضيق كثير منا بها ، نرى أنها تفتح الباب لمناقشة فكرة ايراد المعنى الواحد ــ المدلول عليه بكلام مطابق لمقتضى الحال ــ بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه. وهذا وحده يعطينا اول خط موصل لمعنى المعنى ، لأنه مادام الأساس هو التعبير عن الفكرة الواحدة بطرق مختلفة ، فهو من هنا مرن ولمرونته يكون دائما موضعا للجدل . ألا ترى أنك اذا وصفت رجلا غنيا وقلت فيه انه استغنى استغناء الشمس ، أو فاض كالبحر ، أو أمطرت سحائبه ، او اتسعت ظلاله ليتفيأها الرائح والغادى ، فانك لا تدقق تدقيق العالم وتعطى لمن يتفحص شتى تشكيلاتك فرصة الخروج على الماهية وان تكن جزءا منها بطريقة أو بأخرى ؟ ولأن هذا الخروج من حق الأديب ، ولأن الأدباء يتفاوتون قدرة على التصرف والتخييل فان البـلاغيين استهدفوا بجزء من علم البيان تعليم الأديب ما يحترز به عن التعقيد المعنوى ، ونبهوه الى أن الدلالة التى هى شرط وضوح المعنى انما هى دلالة تضمن ودلالة التزام ــ تاركين دلالة المطابقة لعلم المعانى ــ وشرح أمين الخولى المقصـود بلفظ كل من الدلالتين فقال « ان قامت القرينة على عدم ارادة ما وضـــع له منه فالمجاز ، وأن لم تقم القرينة على أرادة ما وضع له منه فالكناية .. والى هنا خرجوا ببحثى المجاز والكناية .. ثم لاحظوا أن من المجـــاز ما يبنى على التشبيه وهو الاستعارة » (١) .

---

(١) فن القول ٥٠ ط. دار الفكر العربى ١٩٤٧ .

ومن ناحية اخرى فان احتمال الجدل فى المعنى من حيث انه ليس امرا منطقيا تماما قائم فى وجـــوه تحسين الكلام معنـــويا كالطبـــاق والتقابل (١) وغيرهما ، حتى اذا وصلنا الى المشاكلة ازداد الأمر صعوبة لأن المقصـــود بها ذكر الشيء ، بلفظ غيره لوقوعه فى صحبته تحقيقا كقوله تعالى « وجزاء سيئة سيئة مثلها » أو تقديرا كقوله تعالى « صبغة الله » فهو مصدر مؤكد منتصب عن قوله « آمنا بالله » والمعنى تطهير الله من حيث ان الايمان يطهر النفوس ، والأصل فيه أن المسيحيين يغمســـون اولادهم فى ماء المعمودية تطهـيرا لهم ، فامر المسـلمون بأن يقولوا لهم « قولوا آمنا بالله » وصبغنا الله بالايمان صبغة لا مثل صبغتكم وطهرنا به تطهيرا (١) • وعلى هذا النحو نرى أن الغرض من المشاكلة معنوى ، لكنها تجاوز الدقة المنطقية وتفارق الدلالة الرمزية ، فان أمعنا النظـر وجدنا قرائن على الماهية أو ما نسميه تخيلات نتمثل بوساطتها الماهيـة تمثلا قـــد لايكون دقيقا محـــددا ولكنه من غير شـك قوى مؤثر فى النفس •

هذه الوقفة البلاغية ربما كانت بخدمة الشعر أخلق ، أو أولى به من اى جنس ادبى آخر على أساس أن كل قصيدة تشير ــ على نحو غامض ــ الى أكثر من وجه للمعنى الواحد ، وكل وجه قد يبعد عن الوجوه الأخرى بعدا كبيرا • واذا كنا نضع فى تقديرنا دائما أن التجربة الممكنة التى يمر بها أى قارىء لقراءته تلك القصيدة برغم حدودها الماثلة تعمل عملها فى مط المعنى المراد وتفريعه فانه يظل لسائر الأجناس الأدبية ــ حتى المقال الأدبى ــ حق كونها أنها لاتعنى الشيء بذاته ولا الحقيقة عينها ، وانمـــا تعنى ايحاءات كل التجارب التى تثيرها العبارات • ومع ذلك فنحن نسلم بأن الأداء يختلف من جنس الى آخر ، فيبدو فى السيرة الذاتية والقصة القصيرة أقرب الى أداء الشعر ، وتحتمل الرواية اللغة الرمزية ــ بتحديد ريتشاردز ــ مقدار ما تحتمل اللغة الانفعالية ، على حين اننا نقدر أن اللغة الرمزية تهمنا جدا فى بعض الحالات التى يبدو فيها المتلقى محتـــاجا الى الماهية تماما أو المرموز اليه بدقة أو بتعبير ارسطوطاليـى العـلاقة بين الفكر والمدرك الحسى •

---

(١) هو أن يؤتى بمعنيين متوافقين او معان متوافقة ثم بما يقابلهما او يقابلها على الترتيب ، والمراد بالتوافق خلاف التقابل • وقد تتركب المقابلة من طباق ، وملحق به مثال مقابلة اثنين باثنين قوله تعالى « فليضحكوا قليـــلا وليبكوا كثـــيرا » ـ راجع الايضاح ١٩٥ •

(٢) الايضاح ١٩٩ •

ومهما يكن من شيء فان هذا هو طابع المعنى الأدبى بوجه عام ، ومن الاطالة أن نقول ان « الذوق » فى الحقيقة هو أساس تفريعه وتنـويعه . . ذوق الأديب نفسـه وذوق متلقى ادبه على حد سواء ، ومن ثم يختلف على امر تحققه ـ فالذوق شيء ليس فى الكتب ـ وتلعب ارتباطات الكلمـات دورا هاما فى رسم المعالم لطبيعة الموقف الذى يثار .

لكن هذا هو جانب واحد من جوانب المعنى الأدبى ، فاما الجـانب الآخر فهو أن مادة القالب تكون مصقولة أو أكثر صقلا من مادة الموضوعات غير الأدبية ، والمادة هى الألفاظ وطريقة بنائها ونسقها فى العبارات . وقد اراحنا عبد القاهر الجرجانى عندما اشترط روعة الأسلوب فى النظم ، وكان يضع تحت يده كل ما ذهب اليـــه القدماء عن « فصاحة المفرد » و « فصاحة الكلام » . وقد عنوا بالأولى خلوص الكلمة من تنافر الحروف والغرابة ومخالفة القياس اللغوى ، وبالثانية خلوص الجملة من ضعف التأليف وتنافر الكلمات والتعقيد . ودعموا ذلك بمباحث وردت فى «علم المعانى » على قاعدة معرفة أحوال الكلمات التى بها تطابق مقتضى الحال . ومن ناحية أخرى وضعوا « البـــديع » ليكون تلوينا أو زينة شكلية ـ وبعضها معنوى ـ يوشى بها الأسلوب كما يوشى الثوب بالتطريز !

اننا لا نناقش هذه العملية الصياغية كلها ، فلهذا مجاله فى مباحث البلاغة الجديدة . الا أننا نحس أن القدماء حاولوا الاهتداء الى وسـائل الاختيار لأحسن وضع للتعبير وافضل الصور لأداء المعنى ، وهم في هذه المحاولة قدموا لنا الكثير مما نريد عن الصقل البيانى أو روعة الأسلوب. واذا كنا سنناقش بعض ذلك فى بحثنا القادم عن العبارة الأدبية ، فاننا ملزمون هنا بأن نعترف بان روعة الأسلوب المشار اليها هى فى الحقيقة روعة الربط بين العناصر غير المرتبطة فى أذهان النـــاس العاديين ، لأن الربط يقتضى الأناة والبصيرة النفاذة فى اختيار الكلمات والعبـارات ، وبالخيال ـ اذا كانت عناصره متقنة ـ يحلق المعنى حتى ليجعـــل كل ماليس انسانيا ذا طابع انسـانى .

هناك شيء يشبه الشعر فى المعنى اذا تحدثنا عن روعة الأسلوب ، وهذا السـحر يلازم صفة المرونة التى وقفنا عندها حيث تذوب عنـاصر الخيال بعضها فى بعض لتكوين مدرك هو مهما يكن أصغر من تصديقات المنطق وأحكامها .

ويمكن أن نصف هذا الجـــانب بأنه تهويمى دون أن نعطيـه كل ملابسات التهويم التى تجعله حلما أو شيئا يشبه الحلم . هناك ارادة

واعية فى المعنى ، لكنها تختفى وراء الاحساس بحيث تجعله شفافا يقدر على التحليق ، وهذا هو كل شيء .

والأمثلة كثيرة على ذلك أولها ـ بعد الشعر والرومانسى منه بصفة خاصة ـ الروايات العاطفية ، وهى أكثر من أن تحصى ، وعندنا منهـا مثلا بارزا « آلام فرتر » التى كتبها الشاعر جوته على النحو الذى كتب به لامارتين « روفائيل » . كلتاهما بأسلوب دلالاته مجنحة ، وكلتاهما على الرغم من أن صور التعبير فيهما ليست مجرد زينة يكشف تحليلها عن افكار تهوم محلقة الى ما وراء المألوف .

وحتى لايعترض على ذلك بان التهويم طابع الأدب الرومانسى وحده، فاننا نسوق من نماذجنا العربية ما يدحض الاعتراض وينفى عن قضيتنا أى شك . عندنا من أدباء القصة طه حسين وتيمور وعبد الحليم عبد الله ومحمود البدوى يكتبون بشاعرية قد يكون مبعثها التأنق اللغوى ، لكننا نحس الى أي حد يؤدى « السحر » اللازم لمرونة المعنى المراد دوره فى توهم حد ما لدلالات العبـــارة .

واليوم يكتب القصة الشعرية فاروق خورشيد ، ويكتب مسرحية « ايوب » بالمعانى المجنحة التى يصدق على قوالبها وصف ريتشـــاردز لها بالانفعالية . وكثير من أدباء القصة الجـــديدة ـ اللاقصة ـ وبعض أعداء المسرح يلجئون الى تلك المعانى تحت شعار العبث على الرغم من وجود عنصر عقلانى واضح تماما ومحدد . بل ربما وجدنا طرفا من هذه المعانى مما يدخل فى مجال الميتافيزيقا ، علما بأن هذه ظهرت عنـد من مهدوا للاتجاهات الجديدة مثل كافكا ، مع ملاحظة ان عطاء الفلسفة عقلى خالص وعطاء الادب وجدانى أو وجدانى عقلى . ومن شأن هــذه المعانى الميتافيزيقية الا تقدم الدلالة المباشرة للأشياء ، وانما تقــدم دلالة أشبه بدلالة الغيبيات ، وبها تتردد النفس بين آفاق بعضها حلو وجميل نتيجة ما جسم من انفعالات وبعضها غامض ومعتم ولكنه آسر .

لكن يجب أن نعرف أن لتلك الوجوه المختلفة للمعنى الأدبى تداخلات كثيرة ، لعل قدماءنا قصدوا بعلم المعانى الذى نظموه ان يحترز الأديب بقواعده وتقسيماته عن الخطأ الذى ينشأ نتيجة تلك التداخلات فى تادية المعنى المراد ، فلا يقع مثلا في المعاظلة ولا يتعرض للتناقض . الا اننـــا اليوم والهوى يبعد بنا عن تفهم هذا العلم ، نستعين بكل ضروب المعرفة الفنية والاستاطيقية لنتصر على أكثر المتناقضات التى يوجدها التداخل

الناجم عن مرونة المعاني وشفافيتها وعدم تقيدها بماصدقات الكلام (١) .
وعلى سبيل المثال فان النقد الحديث يستعين بفكرة كوليريدج عن الخيال ويقول عن الأديب أنه يحقق التوازن بين الكيفيات المتناقضة فيه ، لأنه يخلق عالما متناسقا تتآلف فيه الأحاسيس بالحكم العقلى الواعى .

اننا نعلم أن كثيرين جدا قد يعترضون على هذا التحديد ، لكن الاعتراض لايعنى اهمال غير قليل مما نراه ، فمن قبل رفض رانسوم مفهوم التناسق عند كوليريدج وكذلك عند ريتشاردز بحجة انه يعتمد على مدى استجابتنا كمتلقين دون أن يغرس له ما يقابله فى تراكيب القصيدة اللغوية ومعانيها . ومع ذلك فلا يزال جزء كبير مما قاله كوليريدج وريتشاردز عن لغة الشعر ومعانيه محل اهتمام كل المشتغلين بالنقد ، ومن خلال ذكراه نحس أنهما قالا — على نحو من الأنحاء — ما نقوله هنا برغم أنهما يقفان عند الشعر فقط . فاذا نحن توسعنا زدنا الأمر وضوحا بقولنا ان هذا المعنى المرن المجنح ينمو لا على النحو الذى ينمو به المعنى فى أى موضوع غير أدبى — أى من جزئيات بسيطة تتتابع بمنطقية منظمة لتكوين الكل — ولكن على نحو يحتاج الى جهدنا ليتسع ويتضاعف برغم التداخل الذى يحدث كثيرا من التقاطعات دون أن يحدث فى أنفسنا أى توقف فى مسار شعورنا العام .

وبطبيعة الحال يختلف هذا من جنس أدبى معين الى جنس أدبى آخر ، حتى ليصعب أن تتول بعض الأجناس — كالشعر — الى افكار واضحة ، وذهب أرشيبلد مكليسن مؤلف « الشعر والتجربة » الى أن القصيدة فى الجملة قد لاتعنى شيئا لأن الشاعر لايفصح فعلا عن شىء ؛ وفى المقابل تعنى المسرحية أو الرواية أو السيرة شيئا أو اشياء .

ولعل صلاح عبد الصبور كان من أبرز شعرائنا المحدثين الذين عرضوا للمعنى الأدبى بالصورة التى أتصورها ، وبدا عنده رحلة ميتافيزيقية أو شيئا مثلها فى قصيدته « الرحلة » التى قالها عام ١٩٥٢ ومنذ ذلك الحين ومعنى الرحلة — يقصد رحلة المعنى الى الشاعر وليس العكس — ينمو فى نفسه ليخرج اليه بعد ثلاث سنوات فى « أغنية ولاء » وقد نزع عن نفسه كل شارات الحياة وتجرد تجرد الحاج الى قدس الأقداس (٢) .

---

(١) ما صدق اللفظ عند المناطقة هو كل الأفراد التى يطلق عليها لفظ ما ، ويلازمه المفهوم أى الصفة التى من أجلها يطلق اللفظ على مسماه .

(٢) راجع كتابه « حياتى فى الشعر » ١٢ وما بعدها ، ط. دار العودة ببيروت سنة ١٩٦٩ .

الا أن الشاعر الذى اراد العطاء الثر لم يكن يبغى أن يهوم من أجل لاشىء ، ولكنه كان يسعى سعى الصوفية وراء الحقيقة . فهل يمكن أن تكون هذه الحقيقة The Fact هى الجانب الثالث من جوانب المعنى الأدبى ؟

الاجابة بنعم من غير شك ، وهى — تعنى الحقيقة — من أهم الأسس التى يقوم عليها ذلك المعنى ، لا بالمفهوم المطلق المجرد وانما بمفهوم الشمول الجامع . فنحن بديا نسلم بوجود علاقة بين الأدب والمعرفة ، وبأن هذا الأدب — الذى يرفض بطبيعة الحال نظرية الفن للفن — يوجه كل معانيه نحو استقطاب الحالات التى تشكل تجارب قيمة ، أى ذات قيم قد ترتبط بفكرة الخير وبالتالى قد تثير قضية المعتقد ، وربما تبدو أحيانا مستندة الى نظرية أخلاقية لا تنعدم فيها حرية الارادة .

نحن نسلم بديا بكل ذلك ، غير أن الحقيقة التى نريدها هى أكثر تميزا أو أكثر فاعلية ، ولما اشترطنا صفة الشمول حرصنا على الا تتسع الى لا حد ولكن الى الحد الذى يشمل حالات الانسان ومواقفه . صحيح نحن نواجه دائما فى أى عمل أدبى تجربة فنية معينة — أى حالة بعينها — لكننا نريدها على النحو الذى اذا اهتم بها مليون قارىء تكون أدنى مما لو اهتم بها مليونان ، وثلاثة ملايين أو عشرة أفضل من المليونين وهكذا . والى جانب ذلك ينبغى أن تحمل هذه الحقيقة مضمونا يجمع كل القطاعات العاقلة ، دون أن يجاوزها الى ما وراء الموجود ، لأنه بطبيعته انسانى عام وليس مجردا ولا مطلقا .

ولنضرب لذلك مثلا بكتابين احدهما فى التاريخ والآخر فى السيرة الأدبية .. فى الكتاب الأول نرى عرضا لمجموعة من الحقائق الموضوعية ، ثمة أسرة تقفز بها الأحداث الى دست الحكم فى أمة ما ، يستبدل أبناؤها أو يستبد منها من حمل فى يده الصولجان ، عندما ينتهى أمره — وهو لابد ينتهى — يكون قرن أو قرنان — أو خمسة قرون قد انتهت . اما الكتاب الثانى فهو قضية معاناة ، علم فعل واراد ان يفعل ، حكم وتسلط على الناس ، وساقه جبروته الى تحديات كانت أكبر منه ، تصور انه اكبر من رعيته فقهرته الرعية ، وهوى فى النهاية الى التراب !

كتابان فى التاريخ — وقد يكون بطلهما شخص بعينه — ولكن الفارق بينهما هائل . كلاهما يجمع من الافكار والمعانى ما يجعلهما يلتقيان على الصعيد الانسانى ، أخلاقا ومثلا مادية وروحية على حد سواء . وبعض هذه الأخلاق والمثل مرتبطة بفلسفة معينة أو وجهة نظر خاصة ، وعلى

طول الصفحات هنا وهناك نلمح صراعات ومؤامرات لاتنتهى . الا اننا مع ذلك نحس أنهما يختلفان فى كل شىء أو يختلفان فى أغلب الأشياء ، بغض النظر عن اختلاف المؤلفين ، فربما كان المؤلف واحدا لكنه يصطنع فى الكتاب الأول أسلوبا فى الكتابة والعرض يختلف الى حد كبير عن اسلوبه فى الكتاب الثانى .

الكتاب الأول يقف عند جزئية من كل لايمكن أن يشمل تاريخ الانسانية كلها حتى وان ساق ملايين ملايين التفصيلات ، والكتاب الثانى اقتطع عالما وأودعه شمولا يمكن ـ بمنطق الفن ـ أن يصور الانسان فى كل مكان وزمان فى الوقت الذى يصور فيه كينونة بعينها .

ان الحقيقة باختصار هى العنصر الذى يجعل للتجربة الفنية مضمونا يصلح لكل عصر فى أية بيئة . وبمقدار ما يوفق الأديب فى ان يجعلنا نحس هذه الحقيقة وهى تشد أكبر عدد ممكن من الناس يسجل له امتيازه ، حتى ليتناسب تناسبا طرديا كل من امتياز الأديب والتجاوب مع الحقيقة .

ولا ينبغى هنا أن يغيب عنا ما قلناه من قبل عن العاطفة الفنية . انها عامة ، تبدو كما لو كانت عاطفة كل الناس وتفيض على الجميع بالعطاء الذى يجمع لها كل قلب ينبض وكل نفس تحس ، وتضع من المقاييس ما ينطبق على كل مقيس حتى لكأنها وحده وهى لغيره اليوم وغدا وبعد غد . هذه العاطفة الفنية هى التى تخلق الحقيقة ذات المضمون الانسانى ، أو فلنقل ان كلا منهما تعتمد الأخرى وتزداد ثراء بها ، وفى ظلالهما جعل النقاد همهم بيان أصالة المعانى وكشف العلاقات بينها .

لكن المشكلة هى كيف ينبغى أن تكون هذه الحقيقة الجامعة ؟ الا يوحى وضعها على النحو الذى نقترحه بأنها ضرب من المثالية idealism يندرج تحت أى تعميم ممقوت ؟ اننا ننحى فكرة الجمال المطلق ، ونرفض الصدق المجرد ، ونستبعد الخير الكلى ، وننكر اللذة التى لايمكن تحليلها او ردها الى عناصر أخرى ، ومع ذلك ننادي بعنصر يستقطب ما تتميز به تجربة الأديب من سعة وانفساح بالغين أقصي الغاية .

فهل ترى ثمة تعارض ؟ لا نظن بل نؤمن انه ليس ثمة تعارض على الاطلاق ، لأن من حيث انه نتاج عصره وبيئته يفكر فى حدود كل معطيات العصر والبيئة ، ويتصرف فى اطار تلاحم أصيل بين الذات والموضوع وفى تلقائية تسلم بوجود مبدأ الوحدة بين المادة والصورة ، أو القالب والموضوع . وهذا هو الكمال الطبيعى الذى يرى الحقيقة الكاملة ويعطيها

أقصى الغاية من السعة والانفساح . ولعلنا فيما ذهبنا اليه ونحن نتحدث عن الخيال يشعرنا أن الأديب يقصد دائما الى قوى طبيعية ، ويستبصر الواقع والا فلنعد الى الأعمال التى صدر عنها « أبو العلاء » أو « شيلى » أو « ابراهيم ناجى » أو « اليوت » أو « توفيق الحكيم » فلا نراها أكثر من ارادة لكل الأشياء التى يتعامل معها وبها الأديب . اللغة ، المعانى ، الأفكار ، الصور ، المضامين ، اعتبارات الحضـــارة والجنس والزمان والبيئة وغيرها .. كل اولئك بلا استثناء يستشف من الواقع أبعــاده وكيانه ، ومن ثم لابد أن يكون « الحقيقى » بلا جدال .

وعلى ذلك ، فليس يهم هنـــا أن تناقش الواقعيــة realism والمثالية ، لأنهما غير مطروحين أساسا ، ولكن يهم بقدر الامكان ألا نغامر — كنقاد — فى استغلال اى مبدأ يفرض على الأديب ما لم يقله وما لا يمكن ان يقـــول .

٤ — العبـــــــارة

لنسمها صراحة اللغة ، فليس يضير ذلك ، بل هو ضرورى حتى وان احتاج الأمر الى ملازمة المعجم ونحن نقرأ أى نص أدبى لننقـده . والواقع أنه قد مضى الوقت الذى كان فيه النقاد يخشون التعامل مـــع « الكلمات » حتى لايتردون فى حماة البلاغة . لكن عبد القاهر الجــرجانى بعد أن وضـع نظريته فى نظم الكلمات وهو يبحث عن معنى العبارة الأدبية، ظهر ما يمكن أن نسميه « جماليات اللغة » . وكانت هذه جانبا لم يفطن اليه النحاة واللغويون ، فاتهموا بأنهم ليسوا بأصحاب بصر بالشـــعر وبأنهم لم يفهموا « طبيعة » التراكيب اللغوية التى تحتمل من المعنى درجة — هى الصفة الفنية — لا يحتملها التعبير العـــادى . ولم يظهر بعـــد عبد القاهر عندنا ناقد مثله يفلسف العبارة الأدبية ويقومها ، فظللنا ننتظر حتى أطل علينا من الغرب دكتور ريتشاردز بنظريته المعروفة التى قسم اللغة بمقتضاها الى رمزية وانفعالية ، ليرفع النثر فى النقد الى مرتبة الشعر بحيث يكون المعول على « قيمة التجربة . والأمر مهما يكن يتضمن دعوة الى اعادة النظر في الألفاظ ، وفى وحداتها وتنظيماتها المختلفة .

بل ان اليوت نفسه دعا الى « تمحيص لهجة القبيلة » ليصـــور أن قاموس التراث الشعرى هو اغلى ما يجب لأن يحافظ عليه الشـــاعر من الماضى، ثم يحاول أن ينميه بابتداعه أسلوبه الخاص «فيكون سيد ما أبدعه

وخادمه فى وقت واحد » . وقد عبر عن الشىء نفسه تقريبا هارت كرين، وذلك عندما طلب من الأديب أن يغرق نفســه فى الألفاظ حتى يتشكل المناسب منها فى الوقت المناسب (١) .

ولعل هذا هو ما دفع ريتشـارد بلاكمور الى أن يهتم باللغـةويحول قسطا كبيرا من نقده الى بحوث لفظية ، ولم يتورع عن أن يعلن فى صدد قراءته لشعر كامينجز Commings أن هدفه هو دراسة لغته فقط . ومن ثم يعد فى العصر الحديث صاحب شعار « المعجم صرح الكشـوف الوثابة » لا من حيث انه يحفظ أسرار اللغـة ولا من حيث أنه يحدد أداة التفاهم الاجتماعى ، ولكن من حيث انه يعين على دراسة أساليب الشعراء فيتخذ منها هاديا يهديه الى «نوع المعنى» الذى يقصده هؤلاء الشعراء. وبذلك تتحدد طبيعة أعمالهم ، فعلى سبيل المثال هدته نظريته هــذه الى أن الشاعرة لورا رايدينج Lora Riding هى « ربة النفى التى تضع فى قبضتها اللا والليس واللم واللن » وكان قد رصد لها عشرات من الألفاظ السلبية منها على سبيل المثال « لا حيـاة » و « غير محب » و «ليس ناعما » (٢) .

ونحن اذا ذهبنا الى ابعد من ذلك ــ فى حدود الشـــعر لأنه اكثر اجناس الأدب دلالة على الظاهرة اللغوية ــ فاننا نتبين بسهولة أن شاعرا ناقدا مثل كوليريدج عندما يعرف القصيدة بانها « اجود الألفاظ فى اجود سياق » فانه يريد أن ينبهنا الى أن التعبير الأدبى فى ابسط صوره صنعة لغوية يختلف فيها الأدباء اختلافا بينا . فقد يكون بعضهم مقتصدا كأحمد حسن الزيات أو مسرفا كطه حسين ، أو قد يكون بعضهم هادئا كابراهيم ناجى أو صاخبا مثل محمود حسن اسماعيل او مكثفا معقدا كالرافعى أو مسهلا رشيقا كنزار قبانى . وليس ذلك لأنه راجع الى طبيعة الأديب، بل لأنه راجع الى « طريقته » فى فهم اللغة وفى احساسه بها وفى استعماله كل حيلها من البساطة الكاملة الى المعاظلة المعقدة .

ان ييتس شاعر الأساطير المكثف يقـول ان الأدب الرفيع هو ما سبقت عبارته لتصل الى نقطة من الصناعة الحاذقة تجد عندها النفس لسانها المعبر عنها ، ووافقه اليوت دون نظر الى مقررات البلاغيين فى

---

(١) اليزابيث درو : الشعر ، كيف نفهمه ونتذوقه ٢٤ ط. بيروت سنة ١٩٦١ .

(٢) ستانلى هايمن : النقد الادبى ومدارسه الحديثه ٢ : ١٠ ، ١٢ ط. دار الثقافة سنة ١٩٦٠ .

معرض حديثهم عن الفصاحة ــ من جزالة أو رونق أو سهولة ــ فهذه ليست فيصلا فى الحكم للأديب او عليه. دليل ذلك أن شكسبير برغم عنايته بجزالة ألفاظه فانه يجرى وراء الدارج ولا يتحرج من استعماله ، ومثاله عندنا ــ من بعض الوجوه ــ صلاح عبد الصبور ، فى حين يهتم سعيد عقل بالتركيز على العلاقة بين الألفاظ ونعوتها ونسقها مدلا على أن المساندة المتبادلة بين الكلمات هى سر تفوقه البارع .

ان هذا الشاعر اللبنانى يعتبر نموذجا رائعا للتمرس الشعرى من خلال اللغة .. عاطفته وخياله والحقيقة عنده ، كلها تقدم صورا فنية متعددة قد التأمت جميعا فى نغمات لغوية ثرية . وهو قد يعمد الى حيل بلاغية قديمة ــ مطنبا أو موجزا أو مزاوجا ــ لكنه يحرص على ان يوفر التكامل المنشود . ولقد يؤثر الاغراب ، وقد يضمن عباراته اقتباسات قديمة ، وقد يقحم عليها اشتقاقات يخترعها ، لكنه فى نهاية الأمر ينجح فى أن يودع اطره صورا تعيد الينا كلماتها ذكريات رومانسية متعددة، يقــــول :

مركيـــان مركيـــان العمر ...

كرات الكنـــــارى

أخذت تساقط الشهب علينـــا والدرارى

ســـــاعة وانفلتت .. ما نجـــد

ماشم العـــرار ؟

وهو فيما يبدو أكثر شعرائنا تهذيبا لأبياته ــ فهو من عبيد الشعر ــ ويهدف بتنقيحه عباراته الى جعل لغته أشــــد تركيزا وأكثر دقة وأسرع وصولا الى المتلقى حتى وان استعان بألفاظ الحضارة ، يقول :

فستانك الليلكى عيــد

اذا خطـــــر

تســــأل عن حلمها الورود

متى انتثر

لكن لابد أن نذكر هنا أن العبارات أو ان الكلمات لابد ان تخضع لنوع العاطفة التى شكلها الخيال ، بل ان هذا الخيال ــ مهما تكن درجته الفنية ساميا أو مبتذلا ــ لا يتجسد الا باللغة فى مستوى معين من الأداء يختلف بالضرورة عن الاداء في الجغرافيا مثــــلا أو الطبيعة أو الفلك أو

الفلسفة . ولعل هذا يفضى الى نتيجتين : الاولى أن لغة الادب هى فى جوهرها لغة تجسم الخيال وتبرز العاطفة ومن ثم تختلف عن لغة العلم ، والثانية انهـا محك فى اثارة الحس الجمالى ولهذا فهى ـ كما يقـول ريتشاردز ـ انفعالية وان تكن تسمح لتقبل الاشارة .

واللغة بعد أو قبل هى مادة الموضـوع الأدبى ، وهى التى تعطيه شكله ، وتفتح الطريق أمام الذوق لاستيعاب حقيقة التعبير الفنى ، وتفهم الايحاءات التى لها القدرة على معانقة الانسانية . ولعل قدماءنا لحظوا ذلك فجعلوها كل شىء فى الخلق الأدبى باعتبار أن « المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والقروى والبدوى » . ولقد كان ابن قتيبة أول النقاد العرب الذين عنوا بتوثيق العلاقة بين الألفاظ والمعانى ـ وان يكن اللفظ عنده فى خدمة المعنى ـ فقرر ان الشعر على أربعة أضرب : ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه وحلا فاذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى ، وضربه جاد معناه وقصرت الفاظه عنـه ، وضرب تاخر معناه وتاخر لفظه (١) . وبرغم وجاهة تلك القسمة ونصاعة بيانها فانها تظل قاصرة ، لأنه يعلقها بما يوحى بأنه لايريد من اللفظ الا العبارة عن المعنى ، مع أن اللفظ فى الواقع يقصد لذاته على أساس انه فى نفسه خلق فنى .

ليس هذا هدفنا على أى حال فان ما وضع من نظريات عربية تناقش مشكلة النظم ـ ونظم القرآن بصـفة خاصة ـ يبين أن نقادنا الاقدمين ولا سيما عبد القاهر الجرجانى بلغوا درجة لاباس بها فى بيان قيمة اللغة الأدبية .. ومن خلال جولاتهم المتشعبة والمتشـابكة يمكن أن نكتشف نظرات تقريرية نظامية statics فى تفسير التاليف الأدبى وفى تنسيق الكلمات على النحو التالى :

١ ـ حين تكون الكلمة فصيحة اى خالصة من تنافر الحروف والغرابة وخاضعة للقياس اللغوى .

٢ ـ حين تكون الكلمة أو الكلمات مؤثرة من عدة اوجه دفعة واحدة مع انها لا تعطى الا حقيقة واحدة .

٣ ـ حين يسـتطاع تقديم الكلام بحسب مقتضى الحال من حاجة الى القوة الى حاجة الى الرقة ونحو ذلك .

---

(١) القزوينى فى الايضاح ٨ ط. صبيح سنة ١٩٦٦ والشعر والشـعراء ٩ وما بعدها .

٤ ــ حين يكون التركيب معقدا ، أى لا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به .

٥ ــ حين يربط بدقة ومهارة بين اجزاء العبارة وبين العبارة وما يجاورها من عبارات بروابط الشرط والصلة وحروف العطف فقد قيل ان البلاغة هى معرفة الفصل بين الجمل من الوصل .

٦ ــ حين يكون التصوير سبيل نقل المعانى ، لأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه هو سبيل الشيء الذى يقع التصوير فيه .

٧ ــ حين يعرف وجوه تحسين الكلمات بعد نظمها !

ونحن فى واقع الامر مدينون لهؤلاء الاقدمين فى هذه الاستايتكية بالكثير ، على الأقل من حيث أنهم نبهونا الى أن غاية الأديب هى نقل ما فى نفسه الى المتلقين ، ومن ثم لابد من الاحتيال ما استطعنا اليه سبيلا ، وباسم هذا الاحتيال ــ الذى هو تانق وتحذلق ــ تشحذ العبارات ويختار لها من الكلمات أكثرها صفاء واخصبها دلالة واقدرها على التعبير ، وقد تعلمنا منهم ان على الأديب استغلال أداته اللغوية ليسلم فكره واحساسه بقوة ودقة .

ولا نحب ان نجادل فى جدوى ما تدل عليه كل من « القوة » و « الدقة » فانهما من غير شك لا تخرجان على قاعدة « مقتضى الحال » الجامعة المانعة ، ولعل تحليل قصيدة امرىء القيس

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وقد وفق فيه أبو بكر الباقلانى على ما نرى فى كتابه « اعجاز القرآن » هو اكثر شيء الفا فى اظهار قيمة اللغة ، ولكن ربما كان أقيم ما فيه ــ فى النهاية ــ تعليق ينبىء عن طبيعة العمل الادبى وذلك فى قوله « ان هذه القصيدة ونظائرها تتفاوت فى أبياتها تفاوتا بينا في الجودة والرداءة ، والسلاسة والانعقاد ، والسلامة والانحلال ، والتمكن والتسهيل ، والاسترسال والتوحش والاستكراه » (١) . ويمكن ان نلحظ

---

(١) اعجاز القرآن ٢ : ٤٦ هامش الاتقان فى علوم القرآن السيوطى ط. الحلبى سنة ١٩٥١ .

بسهولة اتكاء كاملا على الكلمات ، وعلى غاية لا تكاد تنتهى للمشتملات والامكانات اللغوية .

الا ان هذا عن الشعر ، فماذا عن النثر ؟

لا تغير فى الجوهر على الاطلاق ، انما ليس لدينا مجال لاقتباسات نثرية تبين دور العبارة فى القصة او الرواية او السيرة بنوعيها ـ الذاتية والغيرية ـ فهى ان لم تكن على المستوى نفسه من الاهمية فانها تظل متميزة عن النثر العلمى بميزات تجعلها أكثر شفافية وأكثر تصويرا للحقيقة الفنية . ولربما أعوزتها العاطفة نوعا أو قل حظها من الخيال ، لكنها تتضمن برحابة كلا العاملين الفنى والنفسى ، ويمكن أن نضيف اضافة فيزيولوجية ـ كعامل ثالث ـ عندما نشهد ان عبارة القصة أو الخطبة فى كثير من الاحيان تصيبنا برعدة ، وقد يتوقف نبضنا لحظة او لحظتين ، وربما تجمعت الدموع فى العينين .

ظهر ذلك بوضوح فى أولى الروايات التى كتبها عبد الحليم عبد الله بعنوان « لقيطة » ، انها قبل كل شىء تركيب لفظى قد يبلغنا خلاصة تجاوب المؤلف مع الحياة ، ولكنه يمتعنا بنسيج لغوى وزخارف جرسية تشبه زخارف الشعر . وكان كثير من كتاب القصة عندنا ينحون هذا النحو حتى ظهرت موجة « الواقعية الجديدة » فى اطار الماركسية فمسخت اللغة وشوهتها ، حتى لقد تبجح صغار القصاصين فى وجه النقاد الذين نبهوهم الى ضرورة استكمال أدواتهم اللغوية .

والعجيب ان هذا المسخ كان يقابله دائما حفاظ على الموروث من قيم الفن الكلاسيكى ، وبدت الماركسية التى تشجب الاتجاهات الحديثة فى الشكل وتتهاون فى اللغة التى هى أحد مظاهر المادة حريصة على ان يكون الابداع فى حدود التقليد . انها تريد معالجة الادب عن طريق المفاهيم السياسية والاقتصادية ، ولهذا يحسن أن يظل اطاره كما هو ، لان الخروج به الى « شكليات » اصحاب اللارواية واعداء المسرح يبدد نشاط الناقد فيما يشغل به أنفسهم الوجوديون ومن يقفو عليهم ، واما اللغة فحسبها أن تكون وسيلة ، اية وسيلة ، ولو امكن الاستغناء عن اشاراتها والهاماتها لكان افضل . وهكذا يتقبل أصحاب الواقعية الجديدة جميع التهم التى يمكن ان تعيب اى عمل ادبى ، ويصرحون فى كل الاحيان بأن من عادة الصغار البحث فى مبادىء اللغة واوليات البلاغة !

ومهما تكن نظرة هؤلاء الى اللغة ومهما تكن نظرة من هم اقل منهم تطرفا ، فان الاديب منذ الزمان الغابر يولى اللغة الادبية عناية خاصة .

وكان النقاد دائما يقدرون فيه هذه الخاصة ، ويحاسبونه عليها اذا تهاون فيها ، وربما غالى بعضهم فى ذلك وربما اعتدل آخرون ، الا ان الشيء المحقق هو ان احدا لا يريد من الاديب ان يقع فريسة اى خداع لغوى ، ولا أن يصبح عبدا للكلمات ، ولا ان يتردى فى هاوية الشائع بدعوى السهولة او التسهيل . ومع ذلك فالواجب عليه من ناحية اخرى أن يظل حريصا على ان يكون لكل عمل أدبى بلاغته ، وهذه البلاغة قد تترخص فى الجليل الشريف وفى الكامل النادر لصالح التعبير ، لكن هذا الترخص اذا قبل فليس فى كل الاحوال ولا فى كل المقامات . فانه اذا استساغه ناقد او نقاد بحجة لزومه لتحقيق شاعرية « الحالة » فلن يستسيغه أحد بدعوى اى شيء آخر ، لان المفروض في الادب ان يحرص الاديب على « فنية » الاداء قبل كل شيء (١) .

ان الاديب الناجح هو الذى يساعده قاموسه اللغوى على دقة المنطق ، والدلالة المسددة ، والتوصيل الايجابى . واذا حدث ان افتقد هذا القاموس أو عجزت عباراته عن التشكيل المؤثر أو قدم الفكرة على نسيجها فان أقل ما يطلب منه أن يعود ادراجه فيبدأ من جديد بحفظ ما حفظه من قبل . وليس هذا بكثير ، فقد بلغ من اهمية اللغة الادبية ان قيل فى تعريف الشعر — وهو أرفع اجناس الادب — انه ضرب من التعبير يعتمد على تركيز اساليب لغوية يشترط أن تكون نادرة اولا ومزخرفة بعد ذلك ، ويشبه هذا التعريف تعريف بعض الواقعيين بأنه « صناعة مادتها الالفاظ » .

ونرجو الا يسأل أحد ما شروط العبارة البليغة والكلمات الفنية ، فقد عرضنا لذلك فى أكثر من موضع ، لكن ربما نظرة خاطفة الى صنيع المتقدمين فى مجالات البلاغة تكفى لأن تقدم للشادين الكثير ، حتى فى التقديم والتأخير والحذف والفصل ، وفى المترادفات والتقاسيم الظاهرية . وعلى الرغم من أن البلغاء النحاة وافقوا على ان نظام العبارة فى الشعر هو نظامها فى النثر .

— الا أن تكون للوزن ضرورات — فانهم علقوا موافقتهم بأمور كثيرة منها ملاحظة الفوارق بين الأدوات ووضع الألفاظ فى مواضعها وتجويد الزخرفة اذا كانت هناك حاجة الى تراكيب لغوية لها شكل متميز .

وبعد ، فكثير هؤلاء الذين عرضوا لهذا الموضوع منهم — عدا من

---

(١) سنناقش هذه القضية بالتفصيل فى أحد فصول الباب الثانى من هذا الكتاب .

ذكرنا ـ واحد نختم به كنموذج يجمع كل ما نريد . هـذا النموذج هـو شوبنهاور الفيلسوف الأديب الذى استلهم أعمال أفلاطون ، لقـد ترجم الى الانجليزية كتاب يجمع سـلسلة من مقـالاته التى هزت فكر القرن التاسع عشر ، وهو بعنوان « فن الادب » . وقيمة هذا الكتاب لا ترجع الى ما تضمنه من أفكار يمكن الاستعانة بها اليوم ، وانما ترجع الى انه تنظير لكتاباته الأخرى ، فانه لم يؤثر عن فيلسوف قط جمـال أسلوب وروعة اداء مثل ما اثر عنه ، حتى ان طريقة تعبيره وعنـايته باختيـار الفاظه وتفننه فى تنويع جمله لا تزال الى اليوم موضع أعجاب النقاد .

لقد كان عبدا من عبيد العبارة ، فلم يخشى البـادئون عنـدنا أن يقال عنهم انهم يعملون ليكونو سدنة للكلمات ؟

الباب الثاني

اتجاهات النقد

الفصل الأول

الاتجاه التكاملي

- ١ -

لعل هذا المصطلح لا يخضع لاى تعريف فنى واضح المعالم ، فهو ليس نقدا تاريخيا خالصا ولا نقدا بلاغيا ضيقا ، ولا نقدا نفسيا محدودا بما يدلى به أقطاب السيكولوجية من تفسيرات وترجيحات متعددة وقد تكون متناقضة ، كما انه لا يقف عند حدود معينة بقدر ما يقف عند الشكل التعبيرى ودلالاته ، وقد يطيل الوقوف عند النسيج باعتباره قالبا لمعان تنقل ويمكن ان تحلل ، شأنها في ذلك شأن اية تجربة انسانية ، وفى الوقت نفسه يواجه بصراحة الامكانات اللغوية التى تفتق عن مثلها ذهن عبد القاهر الجرجانى فى كتابه « أسرار البلاغة » ، والامكانات التى يهيئها « نوع » العمل الادبى بحسب استعداد الاديب وثقافته وأيديولوجيته .

ولقد نريد بهذا الاصطلاح ما اراده جورج سانتياما عندما اطلق عبارة « الاتجاه المترفع » على جماعة من النقاد اتهموا لارستقراطية ثقافتهم بأنهم رجعيون بالقياس الى الواقعيين والليبراليين ، ونالوا من سخط خصومهم ما شوه صورتهم حتى فى أعين غير المتخصصين .

وعلى الرغم من أن رواد هذا الاتجاه عندنا لم يتعرضوا لاضطهاد ما ـ بل ربما ظفروا بما لم يظفر به سواهم من مجد أدبى ـ فقد تشكك كثيرون فى دعواهم انهم أمناء على الادب ولا يستطيع سواهم أن ينميه

ويسدد خطى رجاله . والحق أنه إذا كانت لديهم خاصة مميزة يمكن ذكرها لتدل عليهم وليس على غيرهم .فتلك سعة معارفهم التاريخية وقدرتهم على مزجها بشتى الاعتبارات الفكرية والاجتماعية والجمالية ، وهذه الحقيقة بدون شك تسيطر على من احتمل أن يكون سار فى طريقهم لا يحيد عنه الا بقدر ما يأخذه من المفاهيم الجديدة للفن والعلم .

والامر مهما يكن فاننا يجب أن نسجل أن صفحات بارعة فى تاريخ النقد العربى المعاصر كتبت بأيدى هؤلاء التكامليين ، ولم يتنكر أى منهم لفلسفته اللغوية والجمالية حتى اننا لنخطىء ا اذا زعمنا أن اغلبهم ليسوا أبناء البلاغيين القدماء ابتداء من العسكرى ــ حتى وان لم يعترفوا بذلك ــ والى منـدور الذى قرر فى بداية حياته النقدية أن النقد فى أدق معانيه هو « فن دراسة النصوص والتمييز بين الاساليب المختلفة » وأن علوم اللغة من نحو وبلاغة وعروض أساس فى فهم النصوص وتعليل الاحكام فيها (١) لكن لابد من الانفتاح على معطيات العمل الادبى التى تقبل التحليل .

ولقد صدروا عن محاولات ــ مهما تكن قيمتها ــ استطاعت أن تثرى نقودنا بآراء مسددة حول مناهج البحث فى تاريخ الآداب ، على أساس ان النقد من خلال اللغة يكشف للمتلقين بفضل خصائص صياغتها عن جميع الصور الخيالية أو الاحساسات الفنية المختلفة ، وكان الشيخ حسين المرصفى الذى أتقن الفرنسية قد أسس معالم هذا النقد ، فأصدر فى جزءين كتابه « الوسيلة الأدبية (٢) » ليكون محصلة ذكية للكلاسيكيين المستنيرين ويدرس البارودى دراسة موفقة ويحكم على الشعر حكما تأثريا قائما على تخير اللفظ وصحة المعانى .

لكنه كان لطه حسين ــ وشاركته طائفة مثقفة منها شكرى والعقاد والمازنى وهيكل وسلامة موسى ــ الفضل الاول في تقديم «نظرية الادب» التى تلائمنا وتشجب فهم الكلاسيكيين وذوقهم . برز هذا الناقد قبل أن يترجم بعض التراجيديا الاغريقية بكتابه « الشعر الجاهلى » يقترح أمورا ويخطط المنهج ويدعو الى تحليل النصوص وفهمها بنظرات فرنسية تضخمت فيما بعد عند محمد مندور .

---

(١) النقد المنهجى عند العرب ٢ ، ٤ .

(٢) الجزء الاول من الوسيلة صدر سنة ١٢٨٩/١٨٧٢ والثانى سنة ١٢٩٢/١٨٧٥ ، وكلاهما مجموع دروسه ومحاضراته فى «دار العلوم» .

وقد احدث هذا الكتاب ضجة حجب على اثرها مدة ، ثم صدر ثانية بعنوان « فى الأدب الجاهلى » يحمل عدة تراجعات لم تفقده اساسيات القضية التى طرحها ولا تزال تحتاج الى المعيار العلمى للتقويم . وتمكن بلغته التى تغنى وتثير أن يكشف عن شخصية لتعمق فلا تغيب عنها وقائع الامور ، وبتحليلاته التى ترقص فى ايقاعات الجرس الجميل وتتيه متأثرة بالعرض الشائق .

كان هذا الكتاب بشارة بمولد الناقد الذى يعتمد المنهج الذوقى التاثرى بعد أن ينخل مادته ويتحقق منها ، وقد صدقت البشارة .. باوسع مدى ـ عندما اخذت دراساته الادبية والتاريخية والتربوية وترجماته وتعليقاته تتوالى لتعلن ان طه حسين عالم يحب الأدب وقد يصنعه من أجل أن يقدم تطبيقاته لموقفه الفكرى .

اما قوام هذا الفكر فهو العقل عندما يصبح عملا ، دون أن يتحلل من قوى التاريخ ، ودون أن يجاوز توجيه نشاطه حدود الحياة الاجتماعية التى تاخذ اشكالها المختلفة بتأثير العلل والاسباب حتى « لا تستطيع لها دفعا ولا اكتسابا » . وهو قد يشك ، لكنه الشك الديكارتى . وفى النقد يمكن لناقد الادب أن يلائم بين هذا الشك وما يذهب اليه كل من سانت بيف وهيبوليت تين ، أو يقدم الشك بين يدى تفسير الاعمال الأدبية فى ضوء البيئة والجنس والزمن والعبقرية أو الموهبة . ولعلنا من هنا نفهم لماذا تكثر فى نقوده عبارات الترجيح والاحتمال والظن و « اكبر الظن » و « أكاد لا اشك » و « أكاد اقطع » .

وفى الوقت نفسه بدا انه يؤمن بحرية الفنان ، بل كانت كل تخطيطاته لاشكاله الادبية ـ من قصة ورواية ولا أقول قصيدة لانه شاعر خامل ـ تدل على الرغبة فى تحقيق حرية حقيقية على اساس ان الفن « اثر من آثار الاحرار لا من آثار العبيد » ويمكن فى هذه الحال أن نهجر القديم ما كان منه بلا جدوى ونتعامل مع الواقع متخذين طريقا وسطا بين العلم والفن ، وهو الطريق الذى يتشابك فيه الذوق والتاريخ وأسباب المعرفة وعلوم اللغة .

لكننا اذا قرأنا مقدمة « تجديد ذكرى أبى العلاء » نرى انه اختار لنفسه أن يبدأ من حيث انتهى أستاذه سيد على المرصفى ـ ولا يمت للمرصفى الاول بصلة سوى صلة الادب غالبا وقد توفى سنة ١٩٣١ ـ لانه كما يقول « أصح من عرفت بمصر فقها فى اللغة واسلمهم ذوقا في النقد واصدقهم رأيا فى الادب » فسار على اثره معجبا على الرغم من ان

ايمانه بان هــذا الشيخ الأزهرى كان أمام المتعصبين للقديم فى القرن العشرين .

ويعود طه حسين فيسجل هذه الحقيقة مرة أخرى فى كتابه « فى الادب الجاهلى » لكن بصورة أخرى ترسم الشيخ المرصفى ممثلا لتيار فى الدراسة الادبية المحافظة يقابل الدراسة الجديدة التى لا تتجه فى النقد التحليلى اتجاه اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين فى البصرة والكوفة وبغداد ، مع ميل شديد الى الغريب والنحو والصرف والبلاغة .

لقد أمسك بطرف الخيط ، فهو أزهرى مرصفى الى الحـد الذى يسمح بتقبل آراء « جويدى » و « نلينو » و « ماسينيون » و « ب . كازانوفا» فى الادب العربى ، لكنه يضيف الى ذلك ما قرأه عند «لانسون» و « ديهاميل » و « بيف » و « تين » وغيرهم ، واذا طريقته هى الطريقة الفيلولوجية والتاريخية الاوربية .

أما المقالات التى كان ينشرها فى صحيفة « السياسة » تباعا كل يوم أربعاء وجمعت فيما بعد بعنوان « حديث الاربعاء » فهو تطبيق لهذا المنزع الفيلولوجي ـ لـكن فى حدود القـديم على حيز جزءين ـ وكانت مقالاته الاخرى التى قدمها بعنوان « من حديث الشعر والنثر » وجمعت فى كتاب سنة ١٩٣٦ تكملة لهذا التطبيق ، وبعـد ذلك اتجـه فى الجزء الثالث الى المعاصرين من أمثال هيكل والعقـاد وســلامة موسى فى تحليل مبسط ينم على تجربة نقدية مرهفة وعلى ذوق تمرس بالرحلة بين روائع الادب العالمى ـ لا سيما اليونانية والفرنسية ـ وعن صفاء ذهن ونزعة بلاغية لم يستطع اخفاءها قط .

لقد وقف هذا الناقد المثقف عند الصور البلاغية وما فى العبارات من مجاز برغم ميله الى تحليل «الشخصيات» ورهن العوامل الاجتماعية المؤثرة فيها على ضـــوء ما اقترحه بيف ونين . وكان وهو يقدم المواد الفكرية التى استعان بها فى نقده ويطبقها ـ لاول مرة ـ على الادب العربى فينجح ، يقســو على الأدباء ، فيأخذ على المنفلوطى جملة من الأخطــاء اللغوية ويعيب عليه دوران عدة من الفاظه دورانا تمجه الاســماع ، واستخدام عدد من الاستعارات تجعل أسلوبه ساقطا مبتذلا . وتعرض ايليا أبو ماضى للشىء نفسه ، ولم يسلم منه كل من ابراهيم ناجى وعلى محمود طه . وفى الوقت نفسه يعود الى ابى العلاء ـ وهو كثير التردد على آثاره ـ فيقول « يسلك فى اللزوميات وغير اللزوميات طرقا لم يسلكها أحد قبله فيتجافى بالفاظه ومعانيه عن المألوف ويتجافى بالقافيـة

خاصة من المألوف ، فيكلف نفسه ويكلف الناس من أمره شططا، ويخضع المعانى للقوافى ، ويجعل نفسه وخواطره وعواطفه عبيدا لهذه القوافى » .

هذا التخطيط السريع لاتجاه طه حسين النقدى لا يقدم عن طه حسين الناقد كل شيء وان دوره الحقيقى يظهر لا فيما سجله فى كتبه الكثيرة وانما فى تلاميذه الذين درسوا على يديه ومنهم أنور المعداوى وسهير القلماوى وعبد القادر القط وبطريق غير مباشر محمد مندور ولويس عوض بل يظهر هذا الدور عند أكثر الذين خاصموه فنيا فاعترفوا بفضله كما اعترف مرات محمود أمين العالم .

وينتمى الى مدرسته من الخارج رئيف خورى فى كتابه « الدراسة الادبية » ونسيب عازار فى « نقد الشعر » . فلدى الاثنين اتجاه فيلولوجى يولى أكبر الأهمية للمفردات كأدوات بناء ، وللمفردات كأصوات ، وللمفردات بوصفها ترسم العصر والمنابع النفسية والطبيعية للعمل الادبى. وبرغم شغف نسيب عازار ـ بصفة خاصة ـ بنظرية «الادب نقد للحياة » التى بسطها ماثيو ارنولد وتلقفها منميا اياها محمد مندور فانه يجنح بكل ما ساقه البلاغيون عن الألفاظ والمعانى لايجاد « الاتساقية » بين العاطفة والذهن .

- ٢ -

فى الوقت الذى كانت فيه الجهود كلها متكاتفة لصياغة نظرية الادب الملائمة على ضوء التصور التاريخى لفنوننا الأدبية ، وفق التحليليون الاكاديميون أو بعضهم الى ما اعتدوه الطريقة المثلى لمعالجة اللغة الادبية. وبرز محمد خلف الله أحمد يشيد بالعبارات التأثرية التى تحفز الى دراسة الادب وتقوية الذوق الفنى ، وقد هيأت له قراءاته فى اللغة الانجليزية أن يعمق دراسته البلاغية وان يراجع طه حسين أو يقوم اتجاهه فى ضوء قدر صالح من اجتهاداته فى علم الجمال وأبحاثه فى الطبيعة الفنية ومحصلاته للدراسات النفسية التى فى رأيه « لا تزال تسير فى بطء واستحياء ، والمتخصصون فيها من ذوى المؤهلات العلمية لا يزيدون على أصابع اليدين عدا » . وتمكن أخيرا من ان يخلص لنقد نفسى سنشير له فيما بعد ، وترك الميدان لمن لم يوغلوا مثله فى السيكولوجيا !

وكان أنشط هؤلاء أمين الخولى الذى روج للبلاغة فى اطار جديد

يتخلى عن اشياء لا تغنى فى النقد ويتحلى بأشياء ضرورية فى الاحساس والتأثر . واذا كان من الصعب أو من المحال رصد المحاولات التى بذلها مع غيره لخلق الناقد المتذوق والناقد الذى لا تتأرجح به الاهواء وهو يقدر طبيعة العمل الأدبى الموضوعية ، فلا بد أن نتذكر المناقشات التى اجراها حول « فن القول » يستقل به الدارس مهتديا بقوة ادراكه للجمال ويعتمد الحس الفنى والذوق الفنى ، ولما كان الادب هو « فن الكلمة » فان البلاغة تصبح « البحث عن فنية القول » (١) .

وتعنى الاشارة الى فن القول شيئا أساسيا ، هو ذلك الاهتمام الذى شغل باله طول حياته وشغل « جماعة الامناء » التى رأسها عن طبيعة اللغة والفرق فيها بين المشترك والمترادف وبين استخدام الافراد والجمع ، كذلك عن الاسلوب وأوجه تفاوته ومزايا أنواعه المختلفة وطريقة رسمه لصور ، ثم الأداء اللغوى المؤثر فى صدد بحثه عن أجناس القول نثرية وشعرية وما يناسب كل جنس ــ أو كل فن كما يسميه ــ وما يلائمه من المعانى والتشبيهات والاستعارات والكنايات ! فلا الحبكة فى القصة ولا التعبير الشعرى فى القصيدة ولا الموضوع الادبى كله ، لا شىء من ذلك يضاهى العبارة الادبية فى النفاذ الى الحقيقة ، لانها ــ اى العبارة ــ العنصر الادبى الذى هو طراز فى الاخراج والعرض ، ومن ثم يهدى الى كل شىء .

ويبدو فن القول الذى روج لشعار « الفن والحياة » دعوة لا تخدم البلاغة العربية القديمة بقدر ما تخدم الاديب وملتقى الاديب على حد سواء ، مع مراعاة تامة لاصول التعبير ــ نفسيا وجماليا ــ من خروج على المعانى القاموسية الى ملازمة المدلولات الفنية ، وهذا يشير ضمنا الى التأثير الخصب اذا امتلك الفنان ذكاء لغويا معينا .

وامين الخولى نفسه كان يكتب بلغة فوق المستوى العادى من الاداء ، بل كانت لغته نمطا يقبض على أعنة الموضوع برفع قيمة التصوير ، ولنقرأ له ــ على سبيل المثال ــ كتابه عن مالك . انه سيرة أدبية يعمل فيها بيانه على تكثيف الموضوع وانجازه فى حدود الفن الخلاق وفى حدود الاحساس بالحسن .

لا شىء كعباراته يمكن أن يعطى لهذه السيرة ابعادها الرحبة واعماقها الغائرة ، ويبدو انه فى حرصه على اناقة هذه العبارات كان يريد ان يعطى

---

(١) فن القول ٢٢ ، ٤٢ ، ٤٤ ط . دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧ ، ومناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والادب ٢٦٥ ، ٢٣٢ ط . المعرفة سنة ١٩٦١ .

مريديه نموذجا تطبيقيا للواقع الاجتماعى فى تلقى اللغة ، بغض النظر عن عدوله عن « الكلم الرائجات » الى بعض « الكلم المهجورات » وعدوله عن استخدام ما أصله عربى من العامية ـ وهذا ما نادى به دائما ـ فى سبيل تجميل جملته وتحسين جرس الاصوات فيها . ومع ذلك ظل حريصا على ابن يهاجم الافتعال ، ومن ناحية اخرى كان يدلل فى كل كتاباته على ان « الكلمات » هى مفتاح الفهم وهى الطريق الى « نفس » الفنان والى تحديد درجات ذكائه ومدى حسه بالحياة . ولقد طالما نادى بتصدير « البلاغة » بمقدمة نفسية ومقدمة جمالية ، الا ان هذا لم يكن ليصرفه عن اللغة الموحية التى يستطيع الاديب بها ان يعيد التعبير عن الكون بطريقته الخاصة ، أو يعمد الى التعبير عن الاحساس بالحسن فيبدع صور الجمال باللفظة كما يبدعها الموسيقى بالناى والمصور بالالوان والاصباغ والنحات بالرخام والحجر (١) .

وقد نعد هذا المجهود الجاهد فى اللغة الادبية شيئا شاذا ، وربما اعتبره بعضنا نظرا كلاسيكيا عفا عليه الزمن ، الا ان التاريخ العام للنقد يكشف عن ان نقادا كبارا فى الخارج اولوا اهتماما بالغا للكلمات ولم يتهموا بالرجعية ، وعلى رأس هؤلاء ريتشارد بلاكمور الذى رأيناه يسمى المعجم بانه «صرح الكشوف الوثابة» وكتب يقول «لابد ان تكون الكلمات وطرق ترتيبها وتواشجها هى المصدر الاكبر المباشر لكل ما تتضمنه الفنون المكتوبة او المحكية من تاثير . فالكلمات هى التى تلد المعانى ، والمعانى محمولة فيها قبل ان تبدأ آلام المخاض ، واستعمال الكلمات عند الفنان يمثل مغامرة فى سبيل الكشف ، والخيال وثاب وهو يجوس بين الكلمات التى يمارسها » (٢) .

على أنه ليس من الانصاف أن نعتد امين الخولى تابعا لبلاكمور ، فأكبر الظن انه لم يقرأه على الرغم من ان اطلاعاته فى الادبين الالمانى والايطالى تعطيه الفرصة لان يقرأ ما نقل اليهما من كتابات بلاكمور . ومن ناحية أخرى كان هو ابن المدرسة العربية البار (٣) ، وله مجهوداته التى كانت تسفر ـ غالبا ـ عن احكام قيمية موفقة . وفضلا عن ذلك فن

(١) مناهج تجديد ١٩٠

(٢) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢ : ١٠

(٣) اعترف هو لى أكثر من موضع بأنه كان مسبوقا بالقدماء من امثال الجاحظ فى بيانه عن صحة المعانى وفسادها ومناسبتها للالفاظ ، كذلك قدامة حين تكلم عن نعوت الوصف والهجاء والرثاء ...

مقاييسه النقدية ومناقشاته كانت تشير دائما الى ضرورة الاستعانة بكل أسباب المعرفة ، ونظريته التى كانت تقرر ان النقد عملية تأمل فى الكلمات المجنحة تفسح المجال لان نطرح فيهـا التفصيلات على فرشـات النفس والتاريخ والاجتماع والجمال . وكاد يصل ــ لولا ان استخلصه الموت ــ الى جدوى التقنيات الرمزية فى الرجوع بالعمل الادبى الى الحياة البكر، مع انه نبـه الى ضرورة الاهتمام بالاعجـاز الفنى الى جانب الاعجـاز النفسى .

ولعل هذا يجرنا الى قول من قال انه كناقد أو كبلاغى لا يمكن وضعه ضمن مجموعة معينة تشتغل بالنقد . وهذا صحيح ، لانه وحده كان قطب اتجاه فريد ، أو فلنقل كان يرسم الطريق لمن جاء بعده حاملا الاهتمام نفسه باللغة وملحا على الخروج منها الى الانسان الذى أوجدها فأوجدته . ولهذا يجب أن تختار النماذج لتقرأ وتقرأ ، ثم تشرح لا من اجل المعانى التى تتضمنها وانما من اجـل المعانى المحتملة للكلمـات . وسيفضى هـذا بالضرورة الى الأديب كقيمة ، أو كمفكر ، أو كانسان له أيديولوجيـة ، أو كانسـان عرف كيف يشحن موضوعاته بالموسيقى والمغزى .. الموسيقى لانه فنان ، والمغزى لانه لابد ان يؤمن بالعلم وقوام هذا الايمان ــ على حد ما قال ــ الأمل والعمل ، اليس عليـه ان يؤمن بالسببية كى يعيش عصر العلم (١) .

- ٣ -

لأمين الخولى تلاميذ كثيرون كتبوا فى النقد ــ وان لم يكن بعضهم ناقدا ــ ووفقوا الى ما لم يوفق اليه غيرهم . فعبد الحميد يونس وشكرى عياد وسامى داود وعبد المنعم شميس وفاروق خورشيد وصـلاح عبد الصبور اضافات خصبة فى حقلنا الثقافى ، والذين صاحبوهم من أمثال عبد الغفار مكاوى وماهر شـفيق وشـكرى فيصـل ــ وهو من سوريا ــ كانوا لا يقلون عنهم اخلاصا لفكرة الأمناء . الا ان واحـدا من هؤلاء ليس كفاروق خورشيد استيعابا لتفكير الشيخ وتطويرا لمنهجه ، وقد استطاع برغم كل الصـعوبات التى نصبتها له جرأته الفكرية ان يواجه جيـلا عملاقا من النقـاد ــ ثائرين وواقعيين ــ لا اظن ان مصر والبلاد العربية الأخرى شهدت مثله فى حياتها الطويلة .

---

(١) الأدب « مجلة الأمناء » من مقاله « تعدد الثقافات » ــ ديسمبر سنة ١٩٦٤ .

لقد لفت الجميع بألمعية صادقة وبصيرة نافذة ، وبدأ في قصصه ـ ومسرحياته مؤخرا ـ أخطر ممن يمكن الاعراض عنهم . وبكل ما أوتى من ذكاء ـ وهو ليس قليلا ـ وبكل ما لديه من طاقة فنان مخصب استغل قراءاته لجيمس جويس وفورستر وميلر والمويلحي والمنفلوطي وطه حسين وصلاح عبد الصبور ونزار قباني ، مفاجئا قراءه بعطاء في القصة لم يرتفع بمثله أحد من كتاب القصة الشعرية ، وساعده على ذلك فهمه الخاص للقصة من حيث هي انفعال بموقف كالقصيدة تماما .

ولعل الماركسيين كانوا منه أكثر حذرا من غيره ، فسكتوا عنه ، أو فلنقل اهملوه . في حين نوه به غيرهم ، فالخط هو من النقد وسيلة الى اعلان نظريته في الأدب ـ تماما كأى أكاديمى ـ وخلاصتها على ما اثبته في المقدمة التي كتبها لديوان « أناشيد صغيرة » سنة ١٩٦٠ ان الاديب من خلال الشكل الفني الذى يعالج به التعبير انما يبحث عن شيء ما ، وان نتاج الأديب تجربة يقصد بها ـ ولو من بعض الوجوه ـ ضرورة الالتحام بين الفنان والتناقض في رؤية جميلة تتسم بالثراء والعمق . وتلعب اللغة هنا الدور الأول ، لأنها مفتاح الفهم ووسيلة الحدس ، ومن ثم ينبغي على الناقد أن يحاورها برفق ويتساءل وبدون ملل .

وفي تحليل شعر الديوان بدأ باحصاء الكلمات التى تغلب على الشاعر (١) ، ولم يذهب الى المعجم وانما ذهب الى اشكال التعبير في القصائد ، وفحصها بحسب ورودها في قرائنها ـ وبورود نظائرها عند غيره من الشعراء ـ ثم خرج بتفسير عام وبحكم فنى يبلور نظريته في اللغة ، وهى ان الكلمة صرح فنى متكامل واخفاق الشاعر في ازجائها قصور في شاعريته وبالتالى سقوط لموضوعه وله .

ويمضى فاروق خورشيد في هذا الاستقصاء اللفظى لا ليقف عنده ، ولا ليقف به في حدود مدرسة فكرية معينة تفرض على العمل الأدبى احكاما مسبقة ، لكن ليجاوزه ـ كما طالبه بذلك امين الخولى ـ الى نفس الأديب على اجنحة الكلمات ، مجتازا الموضوع الى ماوراء الموضوع .

انه يؤمن بأن للعمل الأدبى منطقه الخاص النابع من نفس الفنان ، وجهد استكشافه يقع على الناقد قبل أن يقع عليه عبء تقويمه . فهو لا يعبأ بالقيمة حقا كانت او فائدة أو استمتاعا ، وانما يكفيه التحليل

---

(١) راجع الديوان ١٣ ط . الدار المصرية للطباعة والنشر .

الذى يعطى بنفسه كل شيء ، ولو حدث لحكم بالقيمة ، فلا يكون الحكم الا بمقدار ما يخدم الموقف الجزئى أو الصورة كبعض من كل متكامل .
ولعلنا من هنا نستنتج ان هذا الصنيع يتطلب من الناقد ان يفهم الأديب لا من خلال موضوعه ، أو لا من خلال موضوعه فحسب ولكن كذلك من خلال كل اعماله . ولابد فى هذا الحال من الاستعانة بجميع اسباب العلم، حتى ولو اقتضاه ذلك أن يقرأ فى الفلك . فاذا لم تسعفه لغة الأديب ولم تقدم له اشارة الفهم، أو اذا لم تقنعه بأن وراءها شخصية لها أغوارها زهد وفتر ، وربما توقف نهائيا عنه !

لقد كتب عن المازنى لأن له بيانه ، ولم يكتب عن باكثير الا بعد أن فهم قاموسه ، وتجرد للغة السير الشعبية فرصد مفاتيح فهمها من خلال عبارات أو الفاظ ترددت كثيرا فى السياق العام ، وحكم على العقاد بالتكلف فى نقده وكتاباته فى السياسة وبالصدق فى شعره وعبقرياته . انه بكل ذلك وبما يجرى مجراه يقرر أن كل شيء تستطيع أن تفهمه بعون من الأضواء التى تشعها الكلمات ، وان هذه الأضواء لتهدى الى أخطر جزء عنده فى العملية النقدية . وهى أن الحس النقدى يحتاج دائما الى ما يدعمه من المعرفة ، فليس هذا الحس ــ مهما تكن المعية الناقد ــ بقادر على أن يعمل وحده كل شيء .

ان كثيرين من النقاد يعتقدون ان العمل الأدبى لا يتطلب منهم سوى قراءاته ، لكننا اذا شئنا أن نقدر قيمة ما يبذله فاروق خورشيد بعد هذه القراءة فعلينا الاطلاع على تفسيراته لسيف بن ذى يزن ، وتحليلاته للظاهر بيبرس ، وتعليقاته على دراسات من سبقه فى ميدان القصص الشعبى . بل علينا أن نستعيد ــ اذا صح هذا ــ مناقشاته في الندوات الأدبية التى يبرز فيها دائما ، فسوف نراه يؤدى أشد الأعمال النقدية عسرا ، وسنحس أن احدا ــ حاليا ــ لا يدانيه فى التحليل اللغوى المفضى الى الكشف النفسى والجمالى .

انه شخصيا لا يعنى بالتشبيهات والمجاز والكنايات ــ وأحسبه يستثقلها ــ ولكنه يعنى بالدلالات الرمزية البعيدة ، وبالاشارات الخفية الى ما لم يخطر بوعى الأديب ، وبالايماءات اللاعفوية التى قد تفسر « ازمة » الأديب وعلاقتها بازمة أسرته او بازمة المجتمع . وفى كثير من الأحيان يضع يده على ما يعتبره زيفا ، او تعمية يقصدها الأديب ، فيحاول تبريرها . واذا تكررت فلا باس من عدها مفتاحا لشخصية الأديب ، فمن يدرى فان من الكذب ما قد يكون أكثر دلالة على الحقيقة من الصدق نفسه !

ويرى أن استعداده لنقد اى عمل أدبي يعني تزكية منه له ، وفي هذه الحال يتنازل عن كثير من أفكاره التي قد تنقضه ، اذ يكفي أنه يسفر عن نفسه ويقيمها . لكن الخطر هو التوقف بالفكر عند ذلك لأنه أشبه بالتوقف بالفكر نفسه عند حدود الظن مهما يكن الظن مقنعا ، وانما المطلوب هو تحديد المضمون الفكري للمؤلف .

واكثر ما يثيره تسخير الأدب ونقده لرأى ملزم ، ولعل هذا سر خصامه مع كثير من الماركسيين . ويوم يضع كتابه في النقد ـ لأنه حتى الآن لا يعتبر نفسه ناقدا ـ سنلاحظ الى أى مدى تمسك بالتعبير الحر . وهذه الحرية تركت بصماتها فيما نشر من سيرة « سيف بن ذى يزن » وفيما كتب من مقدمات لهذا الذى نشر . لقد انفق سنوات وهو يعمل في انجاز « سيرة جديدة » لذلك الملك اليماني ، وأعلن ان للمؤلف الحق في أن يفعل ما يريد لينفذ الى عقول الناس وقلوبهم . ولهذا قدم « المعلومات العلمية بطريقة امتزجت فيها الحقيقة بالخيال ، بل قام فيها الخيال بالدور الأول » . ومن هنا لا قيد يفرض على الأديب ، وان أمامه في الحقيقة « أبوابا ونوافذ يطل منها على عوالم أخرى يستشفها من خلال الحقيقة وينفذ منها بباصرته الواعية الخلاقة بما يتجاوز الحقيقة العلمية الى ظلال وأعماق أبعد منها بكثير وأوثق ، الى معطيات القلب ومعطيات النفس ، وأبعد الى حد نسبي عن معطيات العقل » (١) .

وقد يقول من يقرأ الاقتباسين السابقين ان أغلب نقادنا يقومون بمثل ذلك ، وهذا صحيح الى حد ما . غير ان فاروق خورشيد ـ مهتديا بأمين الخولي ـ يلتزم به التزام من يجعله مبدأ مقررا تماما كمبدئه الذى يسلم بضرورة احترام التراث والتماس أصول أجناسنا الأدبية المعاصرة فيه ، وان على كل ناقد يحترم عمله ويجعله محققا لرسالته أن يمكن للفنان ان يقول ما يريد في الشكل الذى يريد بشرط أن يسمح هذا الشكل بمرور الناقد الى روح « الشيء » لأن شكله مجرد وسيلة لهذا المرور .

لقد تصدى يوما لمحمود أمين العالم يرد عليه أمورا وردت في نقده لأحد دواوين صلاح عبد الصبور ، وكان رده رثاء مؤثرا لأصحاب الكلمات . وبأناقة تشبه اناقة الشاعر أنشأ يقول وكأنه ينشد لحنا جنائزيا على جثمان الحرية التي يريد الناقد الماركسي أن يسلبها الشاعر المسكين :

---

(١) سيف بن ذى يزن ١ : ١٠ ط. دار الهلال يوليو ١٩٦٣

« اما الانسان فى عذاب الطريق وجحيم الصراع فهو عند أصحاب الكلمات ـ وما أكثر ما عند أصحاب الكلمات ـ زيف وعبث ! تجربة صراعه ويأسه ·· تجربة جهده وفشله ·· تجربة ايديه الدامية تتشبث جاهدة بصخر الطريق ، كذب وغربة ! فما الصـدق ؟ خلاصة الحق فى قلب الناس ، فى العمل والمشاركة ومعايشة حقائق العصر ·· كلمات وكلمات· ما أضخم الكلمات وما اجوفها ! اخلاصة الحق فى قلب الناس أن نزعم للناس أن الحياة ورود وهى تحت أقدامهم شوك وقتاد ، أن نخبرهم أن الدنيا نور وهم يتخبطون بحثا عن بصيص يلوح أمامهم كالأمل ؟ أهو عمل ومشاركة ومعايشة أن نغلق الأعين ونسـد الآذان لنندفع فى حلبة ذكر مخدوع ضرير ، ولا نرى الطريق لأن عيوننا مشـدودة بالكلمـات ؟ أهى معايشة لحقائق العصر ان ننسى الانسان ونسد بأيدينا أذنيـه ونحجب الرؤية عن عينيه ونقول :

احرص الا تسمع

احرص الا تنظر

احرص ألا تلمس

احرص الا تتكلم

قف ·· وتعلق فى حبل الصمت المبرم

ويطيع أصحاب القول تحذير أصحاب الكلمات ، ولكن رغم التحذير، رغم التهديد ، رغم التهم الرعناء تخطها الكلمات ينبوع القول عميق » (١)

والحقيقة ان هـذا الرد ، وقد طال على تلك الوتيرة فى ايقـاعات منسقة يعطينا كل الخطوط التى تشـكل أيديولوجية فاروق خورشيد ، وشخصيته ، واهتماماته اللغوية حين تتسع فتشمل لغة الحياة الثرية العريضة وحين تضيق فتصبح أحجارا يقذفها المتخاصمون · فى هـذه الحال يكون « ما ابشع الكلمات فيما تخفى وفيما تظهر » وعبثا «يستحلب الزخرف اللفظى معانى من ينشد الخلاص لنفسه من نفسه » وأكثر عبثا ان يجبر ناقد أديبا على شيء باسم الكلمة ويتهمه بأنه يسـتغرق فيهـا فينصرف عن الحياة · أليس يدل ذلك على أن الناقد انما يتهم نفسـه ـ غير متعمد ـ بنقص أدواته النقدية ونقص حسه التذوقى « لأن هذه التفرقة المضحكة بين الشعر والحياة وبين الذات والانسان لا مكان لهـا

---

(١) من مقاله فى مجلة الآداب البيروتية بعنوان « الرجعية الجديدة » العدد الثامن اغسطس سنة ١٩٦٤

الا عند من يفصلون عقولهم عن قلوبهم » ولكنها الكلمات « من أقصى اليمين، يرجمون بالكلمات ، ومن أقصى اليسار يرجمون بالكلمات » .

على أن ذلك لا يعنى ان فاروق خورشيد وجه كل عنايته لنقد الشعر ، انما يعنى أنه يجد فيه دائما منافذ الى حديث الكلمات ، فهو قبل كل شيء قصاص ، ولذلك ينفق معظم جهده فى نقد القصص . وان ما كتبه في الشعر عن « أناشيد صغيرة » واشعار السير الشعبية ومعظم قصائد صلاح عبد الصبور ليتمشى فى خط واحد مع نتاجه ومع نقده ومراجعاته فى القصة .. مشكلات لغوية ، وقضايا تتصل بالمؤلف اكثر من اتصالها بالعمل المؤلف ، وبحوث المضامين التى يعتبرها أساسية فى تصور الكتاب ، ومع ذلك أو الى جانب ذلك فلابد من الالحاح على الايقاعات والموسيقى الداخلية ، فليس هذا الا قضية تهمه فى الأداء الانفعالى للقصة التي يكتبها .

مثل هذا النهج التطبيقى الحاسم يعين القارىء ويشده اليه باكثر مما يستطيعه أى نقد آخر . ولا شك ان فاروق خورشيد لا يحسب حساب هذا تماما ، ولكنه يفترض أن القارىء كما هو مدرب على قراءة الأدب مدرب على تقبل نقده دون أن يلزمه بشيء معين ، اذ لابد أن يكون له ذوقه ولهذا الذوق مقاييس يقيس بها جماله وتأثيره .

ومهما يكن فلا يمكن الزعم أن لهذا الناقد امتدادا طبيعيا له ، لكن له قلة من النظراء ترى النقد عملية تذوق وتحليل وتأثر ، وتعتبر اللغة بخصائصها الذاتية دعامة التقييم المنشود . وأكثر ما تعمل هذه القلة داخل نطاق الجامعة وفى المنتديات الأدبية الجادة ، غير أن نشأة غالبيتها على تبجيل القديم وتقديسه تجعلها تنسى فى كل حين أو تجعلها لا تحاول أن تعرف التزام الحقائق الكبيرة فيها تنقده من حيث هو أدب يقال فى تعريفه ضمن ما يقال انه تعبير قولى عن الاحساس بالجمال .

- ٤ -

الوقوف عند فاروق خورشيد كان طفرة جاوزنا فيها من الناحية التاريخية جماعة من النقاد التأثريين هم أقرب الى طه حسين منهم الى أمين الخولى، لكن هذه الطائفة كانت تشق طريقها فى جانب آخر اضطرها فى بعض الأحيان الى مراجعة طه حسين نفسه فى كثير مما قال ، وصدرت عن أحكام جاء بعضها فضفاضا وعاما وبعضها الآخر استمد أسباب وجوده

من القديم . من هؤلاء بصفة خاصة زكى مبارك الذى تعمق آداب العربية ، واخذ عن الفرنسيين منهجيتهم فلم ينتفع كثيرا بهذه المنهجية ، تماما كما لم ينتفع بها أحمد حسن الزيات .

وبينما كان الكلاسيكيون الذين مثلهم مصطفى الرافعى يتمسكون بأهداب التنظيمية الصارمة حتى تحول بعضهم الى عبدة للشكل يسبحون بجلاله او رونقه ، عطف المجددون على ما كشف بوضوح عن ان مجال النقد اكبر من ان يتسمى بمسميات معينة أو يخضع لتقسيمات محددة . وظهر فى الوقت نفسه ان من الصعب الاحاطة الكاملة بتفصيلات الاتجاهات المشتركة بين الأكاديميين ، لأن وراء هذه الاتجاهات تحيزات ونوازع واستعدادات وأذواقا مختلفة ومعقدة .

وقد حرص الجميع على أن يقفوا طويلا عند الأداء الأدبى . عند المادة وحدها ، ولم يستشرفوا كما ينبغى الآفاق الرحبة التى تفتحت امامهم ، وكأنهم آثروا أن يرصدوا الانطباعات التى قد يكون من آثارها تقويم الذوق فقط ، ولا شىء بعد ذلك مما يجب أن يثار حول المعانى الكبيرة والتيارات الانسانية التى تجاوز بالضرورة الجزئيات وتبتعد بالضرورة أيضا عن التعميمات المنذرة بالخطر والخطأ .

والمدهش ان مدرسة الديوان والمستنيرين من غير المصريين امثال ميخائيل نعيمة لم يبتعدوا عن اللغة كثيرا . حقيقة عرضوا لما يعرض له النقاد المجددون من امثال ريتشاروز وماثيو أرنولد ، وحقيقة تكلموا عن قيمة « الشكل » وفسروا « الجمال » أو طرحوه كما تصوروه من خلال كانط وشوبنهاور وكروتشه وسانتيانا ، الا أنهم تلبثوا طويلا عند مقررات عتيقة ارادوا نقضها فلم يستطيعوا .

يقول المازنى عن عبد الرحمن شكرى « وكذلك يختلف اسلوبه الكتابى عن اسلوب حافظ كما تختلف اغراضهما الشعرية ومناهجهما فى استفتاح اغلاق المعانى ، وذلك ان حافظا شديد التعمل مفرط التكلف كثير التأنق ، وشكرى يسح بالشعر سحا لا يسهر عليه جفنا ولا يكد فيه خاطرا ولا يتعهد كلامه بتهذيب أو تنقيح . وحافظ يكسو المعانى المطروقة الأسمال ، وشكرى لا يبالى أى ثوب ألبس معانيه ما دامت هذه صحيحة لا يقوم بينها وبين النفوس حجاز » (١) .

---

(١) شعر حافظ ٩ ، ١٠ ط . البوسفور سنة ١٩١٥

فهل يختلف هذا كثيرا أو قليلا عما كان يقـال قديمـا عن جرير والفرزدق ، أو عن أبى تمام والبحترى ؟

اننا اذا مضينا نقرأ الكتاب الى نهايته فلن نرى فيه أكثر من ذلك : مدلولات الألفاظ ، وسلامة المعنى ، والموازنة التى لا تعدو الصواب والخطأ والحسن والقبيح . لكن هذه النظرة تتسع فى كتيب صـغير نشره عام ١٩١٥ بعنوان « الشـعر ، غاياته ووسائله » فقد قرر أن اللغـة بطبيعتها قاصرة ، ولهذا يلجأ الشـاعر دائما الى الرمز والايحاء عن طريق الصـور الفنية ، وبالنسبة للشعر نفسه فقد اعتبره تنفيسـا شخصيا عن العواطف ــ فكأنه ليس تصويرا ــ لكنه يحتـاج الى « التعمـل » برغم انه طالب حافظ ابراهيم بأن يتخلى عن الاحتفـال بالصياغات اللغـوية . وكانت العلاقة قد فسدت بينه وبين شكرى فطرده من زمرة المجددين واتهمه بأن ما نفس عنه فى قصائده عبـارة عن فوضى تسم صـاحبها بالجنون وتتهمه بهذيان الحواس .

والواقع ان ذلك الكتيب الذى لا يجاوز أربعا واربعين صفحة كان افضل مما كتب في « حصـاد الهشيم » الذى أصدره عام ١٩٢٤ وافضل ممـا ورد فى « الديوان » . الا انه فى الجملة ترك النقـد الى بعض الدراسات الأدبية والجمالية والى عدة مقالات لم تقدم شيئا ذا بال ، منها ما خص به كتابى العقاد « الفصول » والجزء الثالث من ديوانه . وما خص به كتابى مى زيادة « الصحائف » و « ظلمات وأشعة » .

ونسـجل له على أية حال انه تحدث عن « الابتكار » على أسـاس انه استفاده من كتابات الآخرين وعن « الخيـال » على أساس انه تأليف للعناصر المختلفة من اجل خلق شيء جـديد . وفى اعتماده على كتـاب لسينج المسمى « لاكون » قوم الوصف والشعر الوصفى مقـدما هـذا الشعر على التصـوير بالريشـة ــ من حيث ان الشعر بعكس التصوير بالريشـة يصور الانطباعات ــ وقال عن المجاز ما قاله لوك الفيلسـوف الانجليزى انه نشأ فى اللغات عندما نقلت الرموز اللغوية ــ اى الألفاظ ــ من مجال المحسوسات الى مجال المعنويات . وبعد أن عرض للبلاغيين العرب طالب بضرورة أن نفرق بين المجاز اللفظى والمجاز الشعرى ، حيث ان الأول يفسر التشابه الظاهرى بين المنقول منه والمنقول اليه ، والثانى يقوم على أسـاس تشابه داخلى . وعلق محمد مندور على ذلك قائلا ان المازنى هنا مس من بعيد « الأساس النفسى لمذهب الرمزية فى التعبير ، وهو المذهب الذى يقوم على امكان تبـادل عوالم المحسـوسات المختلفة

للألفاظ الخاصة بكل منها على أساس وحدة الأثر النفسى » (١) .

ولا نظن ان مراجعة تفصيلية لأعمال المازنى تضيف بعد ذلك اكثر مما اضافه سائر التحليليين ، فقد جدت كتابات فى نقدهم ــ وان جاءت متأخرة ــ احتل بعضها موضعا ساميا حتى خارج النطاق المتخصص ؛ ولا نظن ان كتاب غنيمى هلال « النقد الأدبى الحديث » الذى نشر لأول مرة سنة ١٩٥٨ بعنوان « المدخل الى النقد الأدبى الحديث » ولا كتابى لطفى عبد البديع « الشــعر واللغــة » و « التركيب اللغــوى للأدب » ولا كتب مصطفى ناصف « دراسة الأدب العربى » و « نظرية المعنى فى النقد العربى» و «مشكلة المعنى فى النقد الحديث» ولا كتاب عبد الرحمن عثمان « معالم النقد الأدبى » الذى يوضع فى نهاية هذه القائمة ــ لأنه صدر عام ١٩٦٨ ــ لا نظن أنها لم تجد جدواها بالقدر الذى كانت فيــه هدفا للمثاليين والواقعيين على حد سواء .

فقد اتهم كتاب غنيمى هلال بالمدرسية وبانه لا يحمل وجهة نظر واضحة ، واتهمت كتب مصطفى ناصف ــ على نفاستها ــ بالغموض ، واتهم كتاب عبد الرحمن عثمان بضيق مباحثه برغم أنه يبدو ممثلا لاتجاه تأثرى واضح ولسانت بيف أصابع فيه .

والعجيب ان الجميع عاشوا فى الخارج سنوات وعادوا يحملون من فكر الغرب ما كان خليقا أن يعمق بحوثهم الا انهم احتجزوا انفسهم وراء اسوار الجامعة ، ومن خرج منهم خرج على استحياء وبدون اصرار فلم يلبث ان رجع واستراح ، لكننا يمكن أن نلحظ ان الثلاثة يجمعهم طريق أبرز معالمه :

١ ــ ان الأدب تجربة جمالية شاملة ، وهو لا يحتوى على أى شىء من شأنه أن يتنافى مع القيم الأخلاقية .

٢ ــ وعلى الأديب أن يتمثل للقــديم ، لكن لا بأس من ان يخرج بالجديد ما لم يخل هذا الجديد بالمثالية المجمع عليها .

٣ ــ ولا يعتبر صادقا اى نص ادبى لا يعبر عن المشاعر التى ينفعل لها المجموع برغم ان التعبير فيها أســاسا ذاتى محض .

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ١٨٦ ط٠ مكتبة نهضة مصر .

٤ ــ والناقد البصير هو الذى ينفى عن النقد المذاهب التى يراها مجانبة لطبيعة العملية الأدبية .

٥ ــ والنقد عادة يستمد أسباب وجوده من النص الأدبى، وهذا النص نتاج التلاحم بين العبقريات الفردية والبناء الاجتماعى بكل أبعاده وتواريخه .

ويقول عبد الرحمن عثمان الذى ظفر بدكتوراه الأزهر سنة ١٩٤٦ وقضى فى فرنسا ست سنوات وأعجب ببول فاليرى ومجد سانت بيف وبرونتيير ان النقد ذوق وثقافة ، والناقد الذى يرى من واجبه أن يحافظ على النظام القائم عليه أن يحافظ على قدر معين من المهارة فى تاليف العبارة ، لأنها هى القوة التنظيمية التى لابد أن يجد فيها الناقد اللفتة الأدبية المطلوبة حيث تقوم مقام الشرح الطويل لما تضمن العمل الادبى من حسن أو قبح .

ثم لا شىء بعد ذلك ، لكن افضل النقود التى قدمت فى هذا المجال ولا تزال تقدم هى نقود سهير القلماوى وعبد القادر القط ، ونضيف اليها مجاهدات صلاح عبد الصبور بعد أن شهدت جولاته فى أجهزة الاعلام المختلفة توفيقا ملحوظا فى أن يوازن بين الحاسة العاطفية والمقدرة الفكرية ، وغزوات يوسف الشارونى الموفقة بدون أدنى شك .

- ٥ -

تقف سهير القلماوى بعد سنوات شاقة من التحصيل ناقدة تريد ــ كما يبدو ــ أن تكون نبية ثقافة ، توجه اهتمامها للفكر فى علاقته بالديموقراطية ، وتهتم فى الأدب بتدوين ملحوظات مثالية المنزع . حتى انها وهى لا تزال بعد طالبة صرحت فى دراسة لها عن طرفة بن العبد الشاعر الجاهلى بأنه لا يعنيها أن يكون « جاهليا أو اسلاميا أو حتى محدثا ما دام شعرههو هذا الذى اجد فيه متعة متجددة لأنه يصور النفس الانسانية » (١) .

ففكرة « التوصيل » فى هذا الكلام الذى هو حدس لا شك فيه كفكرتها عن « اللذة » التى طالما روج لها أصحاب « الفن للفن ». وكانت اذ ذاك تعيش رومانسية حادة ظلت غالبة عليها طوال نشر قصصها فى

---

(١) طه حسين كما يعرفه كتاب عصره ٣٦ ط. دار الهلال .

« مجلتی » وغيرها . لكن الذى لا شك فيه ان أستاذها طه حسين نبهها الى ثلاثية تين المشـهورة ، كما نبهها الى سانت بيف صاحب « أحاديث الاثنين » وبرونتيير واضع فكرة الأجناس الأدبية وديكارت صاحب المنهج الذى صبغ تفكيرها فى دراستيها الجامعيتين « أدب الخوارج » و « ألف ليلة وليلة » .

وعلى الرغم من أنها الى اليوم تعترف بأنها تتوق الى أن تكون كطه حسـين أو قريبـة منه ، فهى قد فارقته بما وعتـه من اطلاعاتها على ثقافات اوربا وامريكا . فهى تولستوية المنزع فى التوصيل الذى حدسته صغيرة . وفى ربط العاطفـة بالفن أو جعلهـا جوهره ـ مع انه مظهر من مظاهر التجربة الفنية ـ ثم فى الالحاح على ان يصـدق الفنـان ليـكون واضحا فى التعبير عن عاطفته . واذا كانت تؤمن بأن النص هو الأساس فانها مثل مرى Murry ترى أن من الضرورى اختبار هذا النص فى عصر الفنان لمعرفة قيمته بالنسبة لآثار الفنانين الماضين . وكارسطو ترى أن يكون الحكم النقدى للجمهـور ـ لا سـيما فى بعض الأجنـاس الأدبية كالدراما ـ وكأبركرومبى تؤمن بأن للشاعر عقلية أشـبه بعقليـة افلاطون وللناقد عقلية ارسطوطاليسـية والفنان محتاج فعلا الى العقليتين!

لكن اهم ما تتمسك به وظهر فى كتابها « محاضرات فى النقد الأدبى » هو وجهة نظر جوردان الناقد المعاصر الذى يلوح للناقد بثـلاثة أمور : الفنـان ، ومتلقى فنه ، والنص الفنى .. على أسـاس أن الأثر الأدبى لا يمكن أن يفهم من حيث دلالته الفردية ولكن من حيث دلالته الانسانية، ذلك ان « حياة الانسان لا تسير بما يدفعها به الفرد ولا الجماعة ولكنها تسير وخاصة فى عالم الفكر نحو ما تدفعهـا به النظم المختلفـة وما قد وصلت اليه من حال فى زمان بعينه » (١) .

ولقد حاولت أن تطبق نظرية جوردان على تراثنا فى ضـوء تعبيره عن أشياء هى من صميم خصائص النظام دينيا وسـياسيا واجتماعيا ، وترى أن تنـكر « الفردية » على النص الفنى ـ لا المؤلف ـ ولا تعـده قابلا للفهم وبالتالى للدرس والحكم عليـه ما لم يعتبر جزءا من النظام الثقافى عبر عنه الأديب فى تفاعله بغيره من النظم الأخرى المختلفة (٢) . ونظرة كهذه خليقة بأن تغير كثيرا من المفاهيم الجمالية عندها ، ولكنهـا استعاضت عنها فى تطبيقاتها التى لم تطبعها بعد بما شاع من وجهـات

---

(١) صفحة ٤٢ ط. معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة سنة ١٩٥٥ .

(٢) السابق ٤٣

نظر التأثريين ونوهت بظاهرة الانفعال بالجميل كأنها تقول انه لابد من تهيئة المناخ الاستاطيقى الذى يمكن فيه انتاج ادب عظيم ، بل قالت فى أكثر من حديث لها وفى كتابها النقدى الوحيد أن الضرورة تقضى - فى المستقبل القريب - بأن يبذل الجهد الكبير فى كتابة النقد الذى يقيس الأدب بمقدار ما يحققه من أثر فى النفس (١) .

واذا كان النقد قد أخذ يتحرر عندها من مغالاة الأكاديميين ونحا نحو التسهل فلانها ترى ان النقد الحديث يقوم بالفصل على اساس ديموقراطى ، بمعنى أنه وسيلة لمنح الفرصة لأكبر عدد من الناس أن يستجيبوا للفن . ومن ناحية أخرى لا تعتبر الناقد ذاتا عليا فى الحياة الأدبية ، فهو « خادم » بالقدر الذى يخدم فيه الأدب الحياة ، وعلى ذلك لابد ان يلبى حاجات الجموع الى التذوق والمعرفة .

ولذلك فان فضل الكتب عندها هى التى تشرح بوضوح فكرة الفن كالهام منذ كوليريدج حتى الآن ، ولابد من الاستعانة بآراء افلاطون وارسطو فى الشعر ، واذا كان كتابا ككتاب نورثروبه فراى « تحليل النقد » يتعارض مع فكرتها عن الألفاظ - لأنه يرى ان الأشكال التى يدفع بها الخيال الى الخارج هى التى تصنع القيم للتركيبات اللفظية كافة - فانها تعتبره مفرعا مجتهدا ، ويحسن الرجوع الى الأصل ، والأصل عندها ربما وقف عند كوليريدج وربما جاوزه الى ماليو ارنولد أو الى من سبق هذين بقرون ، دون ان تنسى ان تلح على الألفاظ .. الكلمة من حيث هى صوت وجرس - وهذا بصفة خاصة فى الشعر - ومن حيث علاقتها بالمعنى ودورها فى السياق ، وهنا تعترف بأن عبد القادر الجرجانى أوسع بلاغيينا افقا (٢) ، ومن حيث تعقيدها وتشابهها بغيرها مستعينة بآراء ريتشاردز وامبسون وغيرهما .

والأمر يبدو كما لو كانت سهير القلماوى تستعد لاصدار كتاب يجمع الشارد والوارد من وجهات نظرها ، وفيه تقرر ان النقد الحديث ليس هو ذلك « الكم » المتراكم من البحوث غير الأدبية التى تقحم على « ادراك » الحقيقة الادبية و « تفسير » المعانى الأدبية ، ولكنه تطبيق للأفكار الفنية الخاصة بوجود الخيال « المتجلى فى رسم صورة تكثر

---

(١) نفسه ٧٦ ، ٨٢

(٢) تشير الى قوله ان السر فى البلاغة ليس فى اللفظ من حيث هو لفظ ولكنه فى الارتباطات التى يوجدها الاديب بين اللفظ وما قبله وما بعده - راجع كتابها محاضرات فى النقد الأدبى ٥٧ وما بعدها .

مفرداتها أو تقل لتؤلف وحدة عامة » كذلك الخاصة بصدق ما يصوره الخيال فى كل الأجناس الأدبية المعروفة .

وهى تعنى فى سبيل ذلك ــ ونحن نستقرىء الآن ما تقدمه تباعا فى شتى مجالات الاعلام ــ بالدراسة العلمية عن تطور العقل تاريخيا والدراسة التقارنية عن الأساطير والخرافات والدراسة النفسية للعقل الباطن على أساس انها ترشح للناقد منطقا أشبه بمنطق الخيال ومنطق الفن . وقد وصلت الى كثير من الحقائق لا تزال الى اليوم غائبة عن كثير من الدارسين العرب ، منها أن اللفظ بمدلولاته له طاقات توحى وتفجر المعانى ، وان السيرة لا يمكن أن تخضع لمقاييس العلم والتاريخ بقدر ما تخضع لمقاييس الفن ، وان الأدب لا يؤدى أية خدمة يومية واضحة المعالم لكن لا بأس من اعادة القيمة الفكرية للشعر بعد أن واجه تحدى العلم ، لكن المضمون « لا يمكن أن يعطى للاداة طاقتها الا اذا كان قادرا على الايحاء الفنى ، أما الايحاء بالأيديولوجيات أو الخلقيات فانه يأتى بعد الفن » (١) .

ان أفضل كتابات سهير القلماوى هى ما تجىء تطبيقا لهذه الأفكار، حتى وهى تكتب عن سيمون دى بوفوار والعقاد وبلوقيا ــ على رغم اختلاف الموضوعات وأسلوب التناول فيها ــ تلعب التأثرية دورا حاسما فى بلورة أفكارها وأحكامها . واذا كانت تستخدم طريقة سانت بيف فى كشف « العبقرية » او الخاصة الاساسية فى احد أعمال محمود حسن اسماعيل أو على محمود طه ، فانها تبدو على استعداد دائما لاستخدام ما يعجبها من آراء اليوت وامبسون وايفور ونترز وجوردان وبلاكموز وبلزاك وجيون الناقد الفرنسى المعاصر وغيرهم . ولو كان فى مقدورنا أن نحدد نهجها فى النقد من هنا لما ترددنا أن نعلن انه نهج يستعير من جميع الأساليب الفنية والجمالية والانسانية كل ما يكون خلقا سويا لا اختلال فيه ولا تناقض ، وتبدو فيه قادرة على الاختيار والطرح والتقارن والتحليل والحكم ، وهذا هو سر بروزها فى جانب الأكاديميين .

- ٦ -

وأما عبد القادر القط فقد كان هو ومندور فرسى رهان في ميدان النقد المعاصر ، واستطاع منذ عودته من انجلترا ليحاضر فى كلية آداب

(١) الهلال صفحة ١٢ عدد اغسطس سنة ١٩٧٠

عين شمس ان يملأ افق الأدب نقاطا براقة ناصعة ، وبمزاجه الرفيع ـ المحافظ برغم تحرره ـ تمكن من أن يحمل معه الى سماء الاستحسان الجواهر التى تراكم حولها الغشاء وعلا بعضها الصدأ نتيجة رواسب الدعايات المباشرة للقضايا السياسية والأحداث الاجتماعية التى اضطربت لها اربعينات هذا القرن وخمسيناته .

ولقد كان من الممكن أن يمضى القط مع مندور ويسابق معه لويس عوض الا انه سرعان ما انفصل عن الاجتماعيين دون أن ينفصل عن وعيه المجتمعى ، وصرح فى اكثر من مجال شعرى بأن النقد هو حكم على الأعمال الأدبية بمقدار ما فى صياغتها من فن ومقدار ما فى مضمونها من قيم (١) وبذلك توسط الحلقة أو امسك بطرفى العصا ، فلا هو الى يمين ولا هو الى يسار .

غير أن التفكير المثالى ظل طابع نقده بوجه عام ، وكان قد قرأ لأشهر ادباء العالم واستوعب أبرز نظريات النقد ابتداء من محاكاة ارسطو الى تأثرية سبينجارن ووجودية سارتر ، فظهر اثر ذلك فى نقوده التى قوم بها أعمال جيلين من أدباء هذا القرن . ولولا جهوده المثمرة لاستخفى على اكبر الظن ـ شعراء الناشئة وقصاصوهم ، ولما كان لكمال عمار وأمل ونقل وبدر توفيق ومحمد البساطى ومحمد حافظ رجب وغيرهم اشراقاتهم الواعدة .

والقط يستطيع أن يتبنى أسلوب الناقد العلمى المدعم بالقواعد والأسانيد ، فيرفض من هنا كثيرا من الأعمال التى قبلها جمهور القراء(٢) لكنه يؤمن بأن مسايرة الحياة دليل على الحياة ، ولهذا فهو يقبل كل الأشكال الجديدة فى الأدب ، ويناقشها فى انصاف برغم أنه لا يصدر كشاعر الا عن وجدان رومانسي واستاتيكية شكلية يخلص لها كل الاخلاص . وفى هذا الصدد يقول فى ديوانه الجميل الذى نظم قصائده بين عامى ١٩٤١ ، ١٩٤٣ « وقد يظن بعض القراء ان هذا الدفاع عن الأشكال التقليدية لا ضرورة له لان أحدا لا يرفضها كل الرفض أو يقول بانها لم تعد صالحة للبقاء الى جانب الشعر الجديد ، لكن الحقيقة ان كثيرا من شعراء الشكل الجديد وأنصاره يرون هذا الرأى كما يعرض معظم الناشئين عن القوالب القديمة مسايرة لروح التطور من ناحية

---

(١) ديوانه « ذكريات شباب » ٧ م ، ط. مصر للطباعة سنة ١٩٥٨ .

(٢) الدليل على ذلك نقده لمسرحية «المسامير» التى قدمها سعد الدين وهبه ، ونشر هذا النقد فى مجلة المسرح ـ عدد ٤٦ اكتوبر سنة ١٩٦٧

وفرارا مما تتطلبه تلك القوالب من ثقافة لغوية وفنية واسعة من ناحية أخرى » .

ويستمر على هذا النحو ليصل الى المضمون فيوضح كيف ان الواقعيين أصبحوا لا يرضون كثيرا عن الشعر الذى يتحدث فيه الشاعر عن عواطفه الخاصة بصورة مقطوعة الصلة بجذورها الاجتماعية ومظاهرها الانسانية الشاملة ، واذا كانت هذه نظرة ذاتية رومانسية فليست تعنى أن الشعراء الرومانسيين في تعبيرهم عما يلقون فى الحب من أسى وقلق وحيرة يصورون شعورا فرديا خالصا « وانما يعبرون عن موقفهم من الحياة والمجتمع بوجه عام ويتخذون من المرآة مرآة يعكسون عليها ما يشعرون به من الضياع والفشل فى مجتمع لم يبلغ من التقدم حدا يتيح لهم أن يحققوا ما يراود نفوسهم من طموح » (١) .

هو كسهير القلماوى وكأستاذهما طه حسين وكتولستوى يركزون على العاطفة ، لكنه يؤمن انه من خلال هذه العاطفة ــ واساسها الحب بطبيعة الحال ــ يمكن مناقشة كثير من القضايا الاجتماعية ، فيبدو من هنا أن العنصر الذاتى شىء ضرورى حتى ما كان منه بعيدا فى ظاهره عن شخصية الشاعر وتجاربه الخاصة . وعلى هذا النحو نرى ان مبدا الذاتية يتشكل بموضوعية قوامها ترويض الاحساس الذاتى « على ادراك الحياة من حوله بطريقته التى تميزه عن غيره من الشعراء » . ولعل هذا هو ما حدا به الى مهاجمة الاسراف فى العاطفة ، لأن هذا الاسراف معناه الانغلاق ويؤدى الى الاستغلاق !

وفى احدى ندواته التى سجلت اذاعيا ونشرت فى مجلة الآداب البيروتية (٢) صرح بأن الاسراف العاطفى فى تصوير الحب ــ وكان يناقش « الناس والحب » المجموعة القصصية التى كتبها أبو المعاطى أبو النجا ــ مرفوض كقضية عامة ، ومرفوض بصفة خاصة لدى «انسان بلغ حد النضج العاطفى والفكرى » ، ويشترط فى الفكر الأدبى أن يكون عنصرا عقليا لا يصل الى أن يكون جافا ولا يبتعد عن الطبيعة الانسانية فى التصاقها بالمجتمع وبالحياة كلها .

من المؤكد انه لم يكن ينظر الى ايرفينج بابيت ولا الى اى واحد من أقطاب الانسانيين وهو يدعو الى كبح جماح النفس ــ لأنه لا ينادى

---

(١) ديوانه من المقدمة ٩ وما بعدها

(٢) عدد ٦ يوليو ١٩٦٧

بمبدأ الاستقامة الأخلاقى - ولكنه من غير شك يريد مثلهم أن تتبلور العاطفة فى « المعنى الانسانى الكبير الذى يظفر به الأديب نتيجة تمتعه بشىء من التخيل القادر على ان يفتح العيون على مختلف الأوضاع الاجتماعية والانسانية ، ولا يتأتى ذلك الا باستبعاد مبدأ فرض الحساسية الخاصة على الوجود الحقيقى للمواقف .

ولقد طبق هذا بحذافيره فى ديوانه « ذكريات شباب » ولم يجد غضاضة وهو يجادل « الواقعيين » وفيهم المتطرف أن يقول انه لا غرابة فى أن يزاوج الفنان الصادق بين الرومانسية التى تمثل ضربا من « السخط المبهم والقلق الغامض » والواقعية التى تعبر عن « الوعى الذى يلتمع فى نفس الأديب » حتى وان لم يبشر أو لم يدع أو لم يحاول ان يرسم رؤية واضحة للمستقبل ، ولئن كان هذا الديوان الذى يتضمن تلك الاقتباسات قد صدر منذ اثنتى عشرة سنة فانه لا يزال يدل على وجهة نظر صاحبه فى طبيعة العمل الأدبى ورسالته . انه يقول بمبدأ اللذة على أساس أن « تذوق الجمال فى ذاته متعة نفسية كبرى تنفى عن الحياة ما فيها من سام » لكنه لا يمانع فى أن يتصور أن هذا المبدأ قد يتسع حين يسمو بانسانية الفرد « فتجعله أسرع استجابة لنداء الخير » وعلى ذلك يصبح للذة مواز آخر هو « الخير » وتكون وظيفة الأدب عنده قائمة على قاعدة اغريقية لاتينية تقرر أن الأدب لابد يستطيع اثارة اللذة وشرح عبر الحياة . .

ومثل هذه النظرة الى الفن والأدب تجعل منهما معرضا لكل نماذج الفنانين ، ولا تلزم أى فنان بالتزام خط مستقيم لا يحيد عنه - كما يفعل الواقعيون والوجوديون - لأن النفس البشرية فى الواقع ليست من الآلية بحيث تسير دون التواء وبغير تطلع حولها ، وهى دائما تكتسب تجارب تلون نتاجها تلوينات معقدة . ومن هنا نفهم لماذا اخطأ الواقعيون حين قصروا أعمالهم على تصوير البؤس والظلم والتعاسة والحرمان والتشرد البغايا وسعال المصدورين ، فقد جعلوا لهم هدفا جامدا وحددوه بضرورة وصوله الى الفجر أو الصباح الجديد أو الاشتراكية الخيرة .

ان الأدب لا يمكن أن يكون أدبا وهو يعتمد على القول الذهنى المباشر ، ولكنه يكون أدبا طالما نقل تجربة الأديب الى قارئه « بحيث تنفذ الى نفسه ، فينفعل بها ، وتستقر فى وجدانه فتؤثر على نظرته

الى الحياة وادراكه للاشياء » ولذلك لابد من تقـديم النصح للادباء ، ويتمثل هذا النصح فى « اقتراحات » يتقدم بها النقاد حول معنى الفن ورسالته ، والأدب ودوره فى الحياة الانسـانية ، والأنواع الادبيـة أو الأجناس كما ينبغى أن تسمى .. ما طبيعة كل جنس ، ما الدراما ومتى ينبغى أن تكون ذكية بارعة ومتى تكون اجتماعية موجهة (١) ؟ وما المقال والرواية ؟ هل لابد أن تحتمل القصة ما يسمى « التويست » أو اللفتة التى يقولهـا الـكاتب وتعطى دلالة جديدة للاحداث ؟ ثم ماذا عن الأداء الأدبية ، الألفاظ ومعانيها والصور وانواعها ؟ أليس من أسباب ضعف « الشعر الجديد » هو استهانة الشعراء فيه باللغة وصيافة عباراته ، ومن ثم ينبغى أن يجمع الناشئة على قراءة موروثنا ومعالجة أشـكاله البيئية المقفلة ؟ وأخيرا ما المطلوب من الأديب ، الوضـوح أم الغموض ؟ ان البساطة « مع جمالها لا تصلح للتعبير عن كل الأحاسيس والصور » لكن هذا لا يعنى أن التعقيد يصلح لذلك ، والمطلوب هو « الصدق » بعد أن يكون الشاعر قد عرف اللغة التى يكتب بها » « فهو لكى يكتب شعرا ناجحا لابد أن يستغل كل امكانيات اللغة التى يكتب بها » وبطبيعة الحال يتحدد موقفه من الأسباب بموهبته وثقافته جميعا .

لقد قدم عبد القادر القط الكثير فى مجال النقد ، لكن اهم ما ذهب اليه هو أن هناك تزاوجا يجب أن يقع بين الأجناس الأدبية . بمعنى أن الأديب الناجح هو الذى يسـتطيع أن يجعلنا نقبل القوالب المهجنة فى ظروف معينة ، فأعمال توفيق الحكيم مشرفة لأنهـا « مسروايات » ظهرت الحاجة اليها فى مرحلة تشهد صراعا رهيبا بين الرواية والدراما حول أيهما أصلح للتعبير والاستمرار . والقصة المسرحية التى يصـدر عنها نجيب محفوظ هذه الأيام لها ما يبررها للسبب السابق نفسـه ،

---

(١) حرص فى نقده لمسرحية « المسامير » أن يصحح « القيم » التى صدر عنهـا مؤلف المسرحية ويناقش عناصر الدراما مناقشة موضوعية ، وقال ان من العبث أن تظل شخصيات المسرحية طوال الفصلين الأول والثانى « مجرد أبواق تردد أقوالا جوفاء حول جدوى المقاومة او عبثها » وقال أيضا ان الحوار « تشعب والساب فى دوائر متداخلة دون أن يصل الا فى النادر الى شىء من التوتر او الشاعرية أو الدلالة التى يمكن أن تمس فكر القارىء او وجدانه » ورفض أن يقبل توبة « رمزى المندى » لأنها لم تكن نتيجـة اقتناع حقيقى بعدالة القضية التى يكافح من اجلها الفلاحون ، وبالقدر نفسه رفض من المؤلف أن يستبدل الاستكانة للجلد بالعمل فى أرض الاقطاعى ، فكلاهما عبودية ! الا أن ابرز ما يدل على تاثرية القط مع كل ذلك هو اطراؤه « النجوى الشاعرية الطويلة التى تنطق بها فاطمة وهى تهيم كالمذهولة حول جثث الشهداء الثلاثة .

فى حين أن هناك نزعة للجمع بين القصة والقصيدة ، وهو يرى أن مدى صلاحية الشعر للقصة كبير لا سيما اذا كان « الموضـوع » لا يتصـل اتصالا قويا بأوضاع المجتمع أو بمواقف غاصة بالناس !

وفى الوقت نفسه يرفض « الفوضى » لأن الفن نظام ، وحتى اذا قالت هذه الفوضى شيئا فانها لا يمكن أن تقول ما تقوله البساطة التى يرفضها . كلاهما لا يدل الا على أن الأديب قاصر أو مستهتر أو ضعيف الأداة ، والأديب الناجح هو الذى يقدم « التعبير المتكامل » الذى يدل على انه صادق فى ادائه .

ان هذا الناقد يجد دائما جمهورا كبيرا ، ولكن حياته في التأليف محدودة ، لا لأنه مستغرق فى الموروث الذى يخشى أن يصدم به محبيه ، ولكن لأنه يؤمن أن الجدل والنقاش فى المنتديات والمحافل الأدبية اكثر غناء من كتاب قد لا يصل الى أيدى كثيرين .

- ٧ -

ثم ماذا عن صلاح عبد الصبور ؟

انه على عكس السابقين وكيوسف الشارونى سجل اغلب آرائه فى كتب مطبوعة ومتداولة على نطاق واسع ، واعانته شهرته كشاعر بالقدر الذى اعانه اشتغاله بالصحافة فى أول حياته الأدبية . واصبحت المكتبة العربية تضم ــ عدا دواوينه ــ اربعة كتب هى على الترتيب الذى ظهرت به « ماذا يبقى منهم للتاريخ » و « أصوات العصر » و « تبقى الكلمة » و « حياتى فى الشعر » الأول والثانى والثالث دراسات نقدية مهما تختلف الآراء فى وزنها تكشف عن ناقد يصطنع النهج التكاملى على اساس أنه ارصن الاتجاهات فى تقييم الأعمال الأدبية . وأما الرابع فهو كشف وشهادة له ولنتاجه ، وتأكيد على لوجهة النظر الفنية عندما تصبح « قيمة » تستحق عناء الاهتمام والا فهى ــ اذا افتقدت فنيتها ــ لا شىء فى مجال النقد . اليس من البدهيات الاعتراف بوجود الفن « ككيان مستقل له طبيعته الخاصة » ففيم اذن توهمه تابعا أو خادما لمبدأ سياسى أو عقيدى أو خلقى ؟ الحقيقة هى أنه « لا يخدم الفن المجتمع ولكنه يخدم الانسان » (١) .

---

(١) حياتى فى الشعر ٦٤

هـذه أولى النقاط البارزة في فلسفة صـلاح عبد الصبور النقدية وبناء عليها او انطلاقا منها يرفض هذه النقود التي صـدر عنها نقـاد ذوو مصالح فى الحفاظ على اى شـكل من أشكال النظم الاجتمـاعية ، اذ أن هذه المصالح تفسـد روح الفن برغم أنها تركت آثارا ملحوظة في أدباء فتنتهم الشعارات البراقة التى منها « الأدب الهادف » و « أدب الالتزام » مع أنهم لم يفهموها كما ينبغى ولم يحاول مروجوها من ناحية أخرى أن يقولوا لهم ان الأمر ليس امر شعار ولكنـه أمر ما يقصـده الأديب عندما يعيش حياته كمـا ينبغى ، وفى هذه الحـال يكون معنى الالتزام ومعنى الهدف غير فرض فكرة الرقابة على الأدب .

ماذا يعنى هذا الكلام عند صلاح عبد الصبور ؟

انه يعنى ببسـاطة اطلاق الحرية للاديب فى أن يعبر ، بل فى أن يفسر لأن « الفن ليس تعبيرا ولكنه تفسير أيضـا . ويقتضى ذلك أن يستشرف الفنان المدى الأوسع مجاوزا « سـورته العاطفية الأولى الى آفاق جديدة من رؤية الحياة الانسانية بعامة » على نحو ما فعـل من أدباء العصر بريخت واليوت واراجون (١) .

هذه الرؤية العريضة للفن تؤدى الى مبدأ ثالث يدين به صـلاح عبد الصبور كشاعر من ناحية وكناقد من ناحية أخرى ، وهذا المبـدأ وان اقتصر على الشعر وهو يتماذج بالفـكر ينفتح على ثنـائية الفن المفتعلة ، ونعنى بها الذاتيـة والموضـوعية . وتفصـيل ذلك أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من ادراكه لبعض القضايا الفـكرية ، ولـكن من اتخاذه موقفا سلوكيا من هذه القضايا «بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوى فيما يكتبه » وتتحول ابعاده فى نفسـه الى رؤى وصور لا يمـكن ان تكون ذاتية ، كما أنها لا يمـكن أن تكون موضـوعية لأنهـا صنيعة « التمثل » الذى يشـبه تمثل النبات ضوء الشمس ليتحول الى خضرة زاهية .

ان اسـتعمال مصطلحى الذاتية والموضوعية ـ فى نظر صـلاح ـ تخريب فى عالم الفن وسوء فهم ، ومراجعة عادلة للاعمال الأدبية تكشف عن انه « فى كل فن معبر عنصر حكائى كما أن فى كل فن حكائى عنصرا معبرا ، فلو قرأنا شاعرا غنائيـا مثـل رلكه الألمـانى ـ وهو من أكثر

---

(١) حياتى فى الشعر ٣٦

الشعراء غنائية ـ لوجدنا فيه عنصرا حكائيا واضحا ، بينما يتمثل فى مسرح ابسن الاجتماعى تعبيره الواضح عن ذاته ، ولكن لابد لكى ندرك ذلك ان تقرأ الشاعر كحياة وانتاج متصل ودائب ، تقرأه كوحدة متماسكة الأجزاء متلاحمة الفصول » (١) .

والنتيجة هى النتيجة التى وصل اليها عبد القادر القط من قبله ،ونعنى أن الذاتية تفضى بالضرورة وبالفعل الى الموضوعية ، والا كان هناك تضاد بين العقل والحس أو بين المادة والروح وبين الانسان والكون ، والمعروف بداهة انه لا احد يعلم أين ينتهى العقل أو يبدأ الحس .

وتفريعا على هذا المبدأ يأتى المبدأ الرابع وهو أن امتزاج العقل بالحس عند الأديب يجعل الحياة « شيئا » حتى يلمسها الفنان فتتحول الى « صورة » وعلى ذلك فتفسيره لهذه الحياة يعنى خلقها خلقا جديدا أو بعبارة أخرى تستمد من اليوت سداها ولحمتها « يخلق حياة اخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا » (٢) . على أنه لا يفترض أنه يبعث كل شيء فى هذه الحياة على التفاؤل أو التشاؤم ، فبحسب طبيعة الفنان وتجاوبه مع المجتمع وفهمه للظروف المحيطة به يتألم أو يبتهج ، يتوجع أو يتغنى . وهو شخصيا كشاعر يتألم ، فحكم عليه دعاة الواقعية الجديدة بأنه حزين بخاصة أنه صرح أكثر من مرة في قصائده بما يؤكد ذلك ويدلل عليه ، لكنهم لو تأملوا موقفه لرأوا أنه يرفض «أشياء» تحت وطأة شهوة تجتاحه تشبه الشهوة التى اجتاحت شيلى من قبله ، وانها لشهوة اصلاح العالم التى لا تتعارض مع رفضه الالتزام والتهديف . ذلك انها نابعة من أعماقه وليست مسلطة عليها ، وهى فى الواقع دليل على « الشوق المجاوز المتفتح » ليست دليلا على « التشاؤم السلبى المغلق » لأن رؤية الشر وتجسيمه لا تعنيان ـ عنده ـ أننا نتهاون معه ، ولكنهما تعنيان أننا نواجهه بمسئولية واعية ، وهذه المسئولية هى مما ينعش قلب الفنان فيضيف صوته شيئا الى الأصوات (٣) .

وعلى هذا النحو تتلاحم المبادىء عند صلاح عبدالصبور وتتكامل، الا أن أبرزها يظل ما ورثه من بلاغتنا العربية وطعمه بنظرات اليوت

---

(١) السابق ٣٨

(٢) حياتى فى الشعر ٣٩

(٣) السابق ٧٦ ، ٧٧

استاذه الروحى شاء أو لم يشأ . وقد بدهه منه أو استوقفته منه « جسارته اللغوية » بعد أن عب من الأقدمين اللغة المنتقاة التى تطرح الاستعمال الدارج وترفضه · ومن ناحية أخرى كان - وهو فى أوج التأثرية - يحرص على الكلمات ذوات الدلالات المجنحة والايقاع الناعم ، وقد تبين ان كل اولئك اذا كان ذا جدوى فى «الشكل» العام للقصيدة فهو لا يعطى كل شيء ولذلك فان « الشعر لا قاموس له » (١) ولهذا طالب الأدباء - ومنهم هو نفسه - بالترخص ما كان ينفع هذا الترخص فى رسم الصورة التى يريدها والتى يصدق عليها ما ترمز اليه وحدة من المدركات الحسية والوجدانية التى يواجهها الانسان ·

وقد حسب ادباء الواقعية انهم وجدوا السند فى دعوة صلاح وفى تطبيقاته ، فقرر على الفور أن الترخص الذى يعمد الى استغلال بعض الكلمات العامية لا يهدف به تطعيم القصيدة بنبرة شعبية وانما يهدف - فى الحقيقة - الى اقدار اللغة على الحياة الفنية التى تستوعب الفكر الفنى · ومعنى هذا أن اهمال العبارة ذلك الاهمال الذى وقع فيه الناشئة خطر لا يعد له خطر ، ومن ثم لابد من معاودة النظر فى الموروثات العربية لاتقان اللغة (٢) وليس لمحاكاته · وهذه الدعوة لا تقتصر على ذلك فحسب ، وانما تتسع ايضا لتعمل على اثراء الأديب بما يتفق وطبيعة الفن من حيث ان اصوله تمتد فى تربة الماضى العريق ·

وهكذا تتكامل العملية النقدية فى ذهن صلاح عبد الصبور ولا يدحضها أو يفتتها وجهة نظره في الخلق الفنى وفى الابداع الشعرى بصفة خاصة . فهو اذا كان يراه فى بدايته أشبه بالوارد - واقرب شيء اليه الحدس - ليأتى بعده الفعل حيث يمر الشاعر بمرحلة التلوين والتمكن مرتقيا من حال الى حال وذلك قبل ان يعود الى العادية - وهنا يعيد النظر فى القصيدة يثقفها - فانه لا يلزم به احدا ، لكنه استمد « الفكرة » كلها من الصوفية فأصاب كبد الحقيقة ، وأيد بطريقة جديدة مبدأ أن الشعر طبع وتمرس أو موهبة ومكابدة ، واعطى الفرصة للشعراء ليستأنوا ويتريثوا ، فان الصنعة اذا دعمتها الفطرة السليمة

---

(١) السابق ٩٢

(٢) المعروف أنه فى ديوانه « أقول لكم » نخل لغته تماما من الدارج العامى وتفاصح الى حد أن بعض النقاد زعم انه صبأ ، لكن مسرحياته الشعرية اظهرت انه مؤمن بمبدأ استخدام اللفظ أيا ما كان حفاظا على شاعرية الموقف ، وفى كتابه الأخير « وتبقى الكلمة » هجوم على اللغة الركيكة بوجه عام - ص ٦٤ ط · دار الآداب سنة ١٩٧٠ ·

أنتجت شعرا أصيلا وليس مفتعلا . ولعل رحابة هذه النظرة جعلتـه يقبل كناقد كثيرا من القصائد لا يؤمن هو بها كشاعر مجدد ، لأنهـا فى نظره تجربة ما وقد بذل فيها الشاعر مجهودا لم يفسـده الكد وقصر البـاع او ضيق العطن ، والا فبم نفسر تمجيده لمحمود حسن اسماعيل واطراءه تشكيلات سعيد عقل وغيبيات على أحمد سعيد .

هـذا ويقول صـلاح عبد الصـبور فى عرضه للنمط العـام لنقدنا ان « كل المناهج القديمة فى نقد الأدب ودراسته لم تعد تصلح لدراسة أدبنا الحديث ، وقد نستطيع أن نستبقى من تراثنـا النقـدى بضعة خواطر ذكية او لمحات متأملة لبعض النقاد كالآمدى والجرجانى وغيرهما، ولكن هذه اللمحات وتلك الخواطر لا تصلح لتقيم منهجا نقديا » . فكانه ناقد مترفع معتد بثقافات العصر الحديث فقط ، لكننا اذا اخذناه بما قاس به نفسه رأينا أنه لم يتحلل يوما من انطباعيـة الأولين وتأثرية المتاخرين ، فهو عربى التلقين والتخريج أولا وقبل كل شىء ، وشاء له طمـوحه أن يرتاد ســـماء الغربه ، فقرأ لأغلب ادباء أوربا وأمريكا ، واستوعب كثيرا من الآراء النقدية التى عرف بها عمالقة النقد فى العالم .

ومع ذلك فانه يبدو فى تنظيره أكبر مما يبدو فى تطبيقاته ، وآية ذلك ما ساقه من آراء فى نتاج كل من طه حســين والعقاد والحـكيم والمازنى . فهى تقف عند الجزئيات وتحاسب على « أسلوبه » العمل و « تركيبـاته » و « موسيقاه » بالقدر الذى تحاسب على علاقته بوسطه وبقدرته على « امتلاك » النفوس على قاعدة أن لكل مقام مقالا ، كذلك تقيم وزنا لأخلاقيات الفنان وصدقه فيما يصدر عنه ، وتحـكم عليـه بالجودة وبالقبح أو بالاسفاف وبالجمال ، وتلجأ الى تجريدات مثاليـة أقلها ما يتشكل في صورة مفارقات كأن يقول عن طه حسين فى روايتـه أديب « لقد كان موضوع الرواية أكبر من أن يختفى تحت زينة البلاغة » وعن العقاد يقول « كان لا يستطيع أن يعايش التجربة الشـعرية بقلب طفل واحساس انسان منفعل » وعن الحـكيم يكتب قائلا « ان توفيق الحكيم هو الذى وهب لكلمة فنان مدلولها فى لغتنا العربية » واما المازنى فهو « يذهب الى المقـابر ليرى الشىء الحقيقى الوحيـد فى نظره وهو الموت ، والموت هو العجز عن الحياة ، وعن حب الحياة » .

فى أول كتبه «ماذا يبقى منهم للتاريخ» يسجل صلاح عبدالصبور ذلك بعجلة تحتمها مطالب الصحافة ومواصفاتها ومقاييسـها ومتطلباتها

من ايجاز وخطف واراعة تعتمد اللباقة وخفة الظل • واستمد المنزع فى « أصوات العصر » على الرغم من انه « غربه » به الا مرة أو مرتين غربة عجلت بانضاجه هذا النضج الذى بدأ يظهر فى الندوات التى كان يشهدها وفى المحاضرات التى عرف فيها كمفكر مثقف وكأديب من طراز انسانى متفتح على الحياة مدرك لأسرارها • وبقـــدر ما اعتمد فى فصول ذينك الكتابين على العبارة السريعة الموجزة ، كانت لغته فى المحافل وفى ابواق الاذاعة هادئة وقورة وناضجة وباسلوب تمت رؤيته للعالم من خـلال العيون المتأملة والشاعرة بالذات • ولم يظهر قط أنه تعنت فى أفكاره وراح يراقب طاقة الطبيعـــة أو روحها وهى تعمـل فى طاقة الأديب او روحه . فقبل الالهام الرومانسى أو دعوى هذا الالهام ، ورفض فكرة المقدسات في الأدب ــ وان كان بوسع الكلاسيكيين أن يلفتوه الى جوانب منها ــ باعتبارها تابوهات تحـد من حرية الفنـان ، ونبـذ المتـاجرة بالشعارات ، وحرم الفوضى ، واصل الدراما ــ بخاصة بعد ان مارسها شعرا ــ ومجد الكرامة الانسانية اينما رآها وعلى النحو الذى لا يفقد الفن قيمته .

فلما كان كتابه الأخير « وتبقى الكلمة » وقد جمع فيه بين الشرق والغرب ظهر معلما عنـده أشياء يريد أن يفضى بهـــا ويلقنها • ان الناقد التأثرى أصبح موجها واتزنت لغته وفقدت حدتها واحكامها المتعجلة الخاطفة ، كما أصبح باحثا عن المشكلات ليتوقف عندها ويرتبها حسب اهميتها ويتساءل « هل المسرح الشعرى شعر أولا ومسرح ثانيا أو هو مسرح أولا وشعر ثانيا » وتكون اجابته مدعمة بالأسباب المعرفة التى استمدها من ثقافة الغرب ، فيسوق السؤال بطريقة أوضح « ما هـذه الدراما التى اذا سرى الشعر فى جسـدها صنعت مسرحا شـعريا » وذلك لتكون اجابته بعد اسـتقراء تاريخ المسرح العالمى أكثر وضـوحا وأكبر دقة •

فان عدنا معه الى بعض من تكلم عنهم كتوفيق الحكيم والعقـــاد وجدنا الشىء نفســه •• الوضوح والأناة والتأصيل ، ومع هـذه كلهـا البصيرة الناقدة ، فأما توفيق الحكيم فقد استلهم تراثه العربى فى شهر زاد وأهل الكهف ومحمد واشعب وشمس النهار « وهو حين استلهم هذا التراث حاول أن يوفق بين مادته القديمة وبين الشـكل المعمـارى الذى اكتسبه من الحضارة الأوربية ، فلعل من السمات الفارقة بين أدبنا التقليدى وبين الأدب الأوربى هذه القدرة المعمارية التى نفتقدها

والتي تعد الشارة الأولى لكل أدب يستحق اسمه » (١) .

وبمثل هذا الشرح وذلك التأصيل يعرض للعقاد عرضا آخر غير عرضه الأول فيقول « للعقاد لغته المتميزة بلا شك ، وهى لغة مباشرة لا تعتمد على الايحـــاء بقدر ما تلجأ الى التحـــديد ، وهى تنسب الى العربية الفصحى بأوثق رباط حرصا على سلامة اللغة وبعــدا عن علل الترخص ، ولو كانت الألفاظ فى الشعر رموزا لمرموزات تستعمل لدلالتها الايحائية لا لدلالتها الواقعية لكانت لغة العقاد أقرب الى لغة العلم · فهو لا يبغى بث المعنى واثارة ايحاءاته وانارة ظلاله بقدر ما يعنى بكشفه كشفا مبينا واضحا » وما أصدق منهجه من « تتبع المعنى وتفريعه حتى لا يدع فيه بقية من بعده كما يقولون ، وهو منهج عرفناه عند ابن الرومى شاعر العقاد الأثير لديه »،(٢) · وقد فطن الى أن هذه الطريقة لا تحوج صاحبها الى فنون التعبير الايحائية كالتشبيه او المجاز ، ولهذا لا نجد عند الشاعر فى الغالب الأعم سوى ذلك الاستعمال الحافل بالتحـديدات البـاهرة الضوء برغم أى شىء ·

ولما كان كارها لأن يفرض مذهبـا بعينه ويعــده الحق وحده ؛ ولتشـــككه فى كل مالا يفسر الظاهرة التعبيرية ، اعتمـد على منطق كل عمل أدبى على حده .. يروح يتذوقه ويستجيب له رابطا اياه ببيئته ، ثم يعن له أن يربطه بالحـركة الأدبيـــة كلها ـ وربما جاوز ذلك حيز الاقليمية ـ فيتحمس له التحمس الذى يفقده جزءا من الموضوعية التى يتسلح بها دائما ، ويجعله يخلط لهجتـه بضرب من « التمـاطف » أو « العطف » كأنه لا يريد الوقوف أمام كل مجتهـد ، ولذلك اتسـعت دائرة القبول عنده ، ووجد الناشئة منه اهتماما وتكريما قوم كثيرا من خطاهم على دربهم الطويل .

ولم يدخر وسعا فى أن يضرب الأمثلة ـ لهـؤلاء ولغيرهم ـ على جدوى الاتصال بنتاج الغربيين والعرب القدماء على حد سواء . فبينما يقدم لهم قراءات جديدة لأشعار البارزين فى أوربا ـ كاليوت ـ وبينما يقدم عرضا للاعمال التى يصدر عنها أمثال سارتر وبريخت ، يقـدم « قراءات جديدة لشعرنا » كتـابا لم يلتفت له أغلب الدارسـين وقد

---

(١) وتبقى الكلمة ٢٥

(٢) السابق ٥٥ ، ٥٦

ظنوه شيئا عاديا مع أنه يقترح تفسيرات موفقة ويثير عدة قضايا استقى معظمها من طبيعة التفكير العربى ومن طبيعتى الجمال والفن أيضا . وعنده أنه ليس هناك « قواعد » مسلم بها ، ولكن لحسن الحظ يتيح لنا التفكير الناضج والحس المرهف أن نعايش تجارب الأدب معايشة الود والتفاهم ، وهى المعايشة التى يأخذ بها نفسه مع الآخرين .

ان صلاح عبد الصبور يرتحل بنا فى نقده الى مسافات وأزمنة شاسعة تؤكد أنه لابد من الاستشراف البعيد والانفعال الدقيق لنكون ايجابيين مع حياتنا من خلال فننا ، وهذا الفن يجب أن يؤمن بأن الأشياء ونواميسها هى نماذج متغيرة وستظل متغيرة . ولذلك فلن يتوقف عقب مسافة بعينها أو عند زمن معين الا اذا وقفته التحيزات المذهبية العمياء ، وكما ان الحضارة الحديثة ملك للانسان فى اى مكان فلن يكون الفن والأدب الا ملكا لهذا الانسان اينما وجد وكيفما عاش .

- ٨ -

واخيرا وليس آخرا يوسف الشارونى

انه قصاص وكتب كل نقوده فى القصة ، وفسر كثيرا من الأعمال القصصية تفسير من يتذوق ويتأمل ليدرس ، وقد صرح في كتبه الأربعة التى اقتحم بها ميدان النقد بأنه لايطمع فى أن يعد ناقدا ، ولهذا حرص على أن يطلق لفظ « دراسة » على ثلاثة من هذه الكتب الأول « دراسات أدبية » والثانى « دراسات فى الأدب العربى المعاصر » وقد صدرا على التعاقب فى يناير وسبتمبر من سنة ١٩٦٤ ، والثالث « دراسات فى الرواية والقصة القصيرة » وقد أصدره عام ١٩٦٧ ، وأما الرابع فهو كتيب بعنوان « اللا معقول فى الأدب المعاصر » أراد به أن يفسر ويقوم المحاولات التى صدر عنها بعض أدبائنا فى نطاق ما يسمى عالميا « العبث » فاذا أضفنا كتابا خامسا له ـ هو الرابع من كتب الدراسات ـ ويحمل عنوان « دراسات فى الحب » مشكلا جولة مع تراثنا العربى العتيق ، وضعنا أيدينا على شخصية هذا الناقد ، لا سيما اذا نوهنا بقراءاته فى أدب الغرب وبتخرجه فى قسم الفلسفة من آداب القاهرة .

الشارونى نموذج الناقد المجتهد الذى يضرب فى الاتجاه التكاملى معتمدا على شيئين : على أنه تاثرى لكن يعتمد فلسفة جمالية فنية استقاها من شتى المدارس عربية وغربية في نزعة اكلكتية واعية ، وعلى

انه يربط العمل المنقود ـ وهو دائما قصة اورواية ـ ببيئته الأدبية التى غذت أصـــوله ٠

ومنذ عهـد مبكر أعلن أن عملية ربط النص تتم بخطوات ثلاث : أولها بيان موضـع النص من تاريخ المؤلف الأدبى ، وثانيها بيان مكان النص بالنسبة للاعمال المشـابهة فى أدبنا القومى ـ مع دلالة هذا التشـابه فنيا وجماليا أو موضوعيا واجتماعيا أو هما معا ـ وثالثها بيان مكان النص بالنسـبة لآداب العالم اذا أتيحت الفرصـة لذلك ، فيفتح البـــاب على مصراعيه لدراسة تقارنية .(١) نحتاج اليها احتياجا لا حد له ٠

ولعلنا من هنا نلحظ ـ بصفة خاصة ـ أثر الجشطالت فيه ، الا انه أثر سرعان ما يتلاشى اذا أحس أن منطق النص يفرض عليه منهجـا آخر فى الفهم والتقويم أو فى الفهم المتذوق فقط . وكأنه يحس أن رد الفعل الذى يكون للكلى المتكامل ـ وهو ما يسمى جشطالت التجربة ـ قد يكون أحيانا للدافع المفرد ، وهنا تجب معالجة النص علاجا آخر ربما كان أقرب الى علاجات سانت بيف التى لاتحمل صـــفة الجشطالتية Gestaltiqualitat على الاطلاق .

ان كثيرين من النقـاد يضيقون بصفة التأثرية تخلع عليهم ، لكن يوسـف الشـارونى يقرها لا كناقد محترف وانما كناقد لا يطمع فى أن يصدر الأحكام التقييمية على كل عمل يتناوله بالتحليل . وسـلوكه هذا نابع من شىء أساسى هو أنه لايرى نفســه من المؤهلين ـ تواضعا فيما نحسب ـ لشرح قضايا الأدب على ضـوء المناهج الجديدة ٠ حقيقـة هو اراد تقديم اللامعقول كقضية لابد من الادلاء فيها برأى ، وحقيقة عرض للوجودية وللواقعية الجديدة ولقضية اللغة ـ بخاصة فى حوار القصـة وفى الدراما ـ الا أنه عرض من يجمع وينسق ليترك للقارىء فرصة الحكم والتقدير ، ولهذا تفتقد « دراساته » دائما التقييم المباشر ، واذا بدر منه اى حكم قيمى حرص على ان يجعله هادئا أو غير قاطع ، تماما كما فعـل فى قضية اللامعقول وكما فعل فى « أحزان نوح » و « التفاحة والجمجمة » و « حافلة الجريمة » و « حيطان عالية » و « الابتسـامة الغامضة » .

ويمكن أن نستنتج من هنا لماذا لم يكن للشـارونى خصوم من الأدباء، فاشبه صلاح عبد الصبور ، ولماذا لم يدر حول ماكتب جدل عنيف ، لأنه

(١) دراسات فى الادب العربى المعاصر ١١ ، ١٢ ط٠ المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر ٠

لو كان قد حدث لتردد اسم الشاروني على كل لسان كناقد ، بعد أن طالت معرفة القراء به ككاتب قصـــة من طراز رفيع ٠ واقتران اسم الشاروني بصلاح عبد الصبور يذكرنا بصوفية التفسير التي اقترحها صلاح لعملية الابداع الشعرى ــ وقد ألمعنا اليها ــ وهاهنا يقترح الشاروني صـــوفية أخرى للتذوق من جانب المتلقى . وهذه الصوفية تعتمد الامبائية بمعنى « التقمص الوجداني ويراها الشـــاروني « عشقا » من جانب المتـذوق للنص كما يعشق الصوفى الله ، فيداوم تأمله ليصبح « عارفا » به ، وهو برغم تمتعه بقدر من الثقافة والدربة فانه يحصل على قدر من هذا القدر أو ربما على القدر كله فى أثناء « سلوكه » الموصوف ، حتى يكشف له النص عن اسرار لا «يبوح» بها الا لمستحقها .

بهذا الكشف يبلور الشاروني جزءا من فلسفته كناقد ، ويلخص هو هذا الجزء بقوله ان هناك صداقة تنشأ بين المتلقى المتذوق والنص ، وهذه الصداقة « تتيح لنا الوصول الى مالايمكن الوصول اليه بأية وسيلة أخرى » وثمرة هذا الوصول هو الانتهاء الى معرفة الابداع الفنى (١) ٠ وأما الجزء الآخر من فلسفته النقدية فيقوم على قاعدة أكاديمية مستهلكة هى أن التذوق الفنى يتم عادة حين يستطيع الناقد بثقافته وذكائه وخبرتـه ان « يحلل العمل الفنى موضوعيا وأن يصل الى نتائج عقلية مرضية »

وتفصيل آرائه النقدية بعد ذلك سهل للغاية . فمن خلال دراساته الفنية التى قدمها فى كتابه الثانى « دراسات أدبية » تكشف عن منهج يعتمد أساسا على نظرة تولســتوية الى الجمـــال والفن والى رفض لأية مقاومة للنظام الاجتماعى ــ وهو لذلك برغم واقعيته لم يتطرف تطرف الماديين الجدليين ــ بنفس العنف الذى تدين به النظام القائم للمجتمع ، وتكون المقاومة الفردية « المنفعلة » هى الشكل الوحيد المقبول من اشكال الصراع . وعلى ذلك فالفن طريق للخلاص ، بخاصة اذا كان الفنـــان مستنيرا من الناحية الأخلاقية بحيث لايحيا الا مشاركا في حياته الانسانية العامة بدون أثرة أو أنانية ٠

ولما كان تولستوى من الذين يرفضون نظرية الفن للفن ــ برغم اشتراطه ربط العواطف بالفن ــ فقد شرع الشاروني الذى تســتهويه بدوره جماليات الاستاطيقا فى ابراز ورائيات النظرية على قاعدة يؤمن هو بها شخصيا . ذلك أن تولستوى لم يكف عن دعوة الفنان الى الا يقوم

(١) دراسات فى الأدب العربى المعاصر ١٣

بعمله الا ارضاء لنفسه ، ولما كان هذا الفنان يستهدف اشاعة الحب والخير فهو لن يرضى نفسه الا بهدف شاء أو لم يشأ « تماما كما يغرد العصفور فيطرب الاسماع دون أن يقصد الى ذلك » .

واذن فالفن كلما كان تلقائيا اعتبر هادفا ، وهو كاديب يحرص على هذه التلقائية فى اطار ذلك المفهوم الاجتماعى المحدد . وفى هذا الصدد يقول « عندما أمسك بالقلم وابدأ التعبير أحس ان مشاعرى بدات ترق وتصفو ، وتبدأ تنزلق عن نفسى هذه الغشاوة التى كانت لاصقة بى فى اثناء لحظاتى الأخرى . فلحظة التعبير لا يمكن أن تكون مرآة خالصة لحياتى الشعورية الواعية ، بل بمجرد اقتحامها أحس أننى دخلت مرحلة تتجاوز حياة الفعل الخالص الذى أحيا أكثره فى المجتمع وللمجتمع » (١) .

هذه هى التلقائية كما يفهمها الشارونى ، وهى كما نراها تلقائية اجتماعية اذا جاز لنا أن نسميها كذلك . لكنها ترتكز على حقيقة نفسية قررتها اطلاعاته المختلفة فى علم النفس وهذه الحقيقة يلخصها قوله عن التعبير انه يحقق الاندماج بين الشعور واللاشعور فيشيع احساسا خفيا بالرضى satisfaction يتعدى حدود اللذة التى يقف عندها الجماليون عباد الفن للفن .

ولسنا نريد أن نعين البصمات التولستوية فى هذه النظرة ، فان الشيء الذى لا شك فيه ان الشارونى يستكنه خبرته أولا أو فلنقل يتأمل « أحواله » نفسها عندما ينفعل — وهو يفرق بين لحظة الانفعال وحال الانفعال التى هى الحالة الوجدانية — ويندفع الى التعبير بأدوات لغوية تختلف بطبيعة الحال عن أدوات الانفعال الأصلى ومادته ، وتجسد هذه الأدوات موضوع الانفعال صورا وأشكالا مختلفة يبدو بها الفن — على خلاف ما رأى ارنست جونز — تركيبيا وانشائيا ، مع التسليم الكامل بأن الفن « يبدأ من المفكك المتناثر حتى ينتظم فى الشعور ، فيتجسد من اللون حتى القالب بل حتى المذهب الفنى نفسه » (٢) .

وككثير من أدبائنا يسلم الشارونى بأن العمل الأدبى قد لايكون دائما متصلا بالعواطف والحياة الشخصية اتصالا مباشرا ، لكنه فى ايمانه

---

(١) دراسات ادبية ١٠٥

(٢) دراسات ادبية ١١٢

بتلقائية الفن يرى أن نتاجا فى ضوء هذا الفهم لايشعره باللذة والحماسة اللتين يحسهما عادة وهو يعبر عن عاطفة . وهذا يدل على أنه ــ وهو القصاص ــ يعارض الشاعر صلاح عبد الصبور الذى يدين برأى أستاذه اليوت حين يقول ان الشعر هروب من الوجدان كما أنه هروب من الشخصية .

الشارونى عبد للعواطف الشخصية ويحس أنه يستطيع بها أن يندفع بالتعبير الفنى « أكثر مما اقوم به وانا أقصده رغم أننى أستطيع أن أريده » (١) . فى حين أن صلاح عبد الصبور يقصد ــ برغم أن الشعر أفعل ما يكون بتلقائية الحدس والمشاعر ــ الى أن تنفصل ذاته ، وامارة انه انفصل « أنه بالكلية عن كليته بطل » يريد على الأقل ان ذاته انقسمت الى ذات منظورة وذات منظور اليها !

واذا كانت حال صلاح عبد الصبور تبدو أقرب الى العمل الارادى دون أن تهمل عنصر الأفكار الوجدانية ، فان حال الشارونى تبدو أقرب الى تأكيد الذات دون أن تهمل الحقيقة التى تقرر أنها اذا عبرت عنها فلابد أن تعبر في الوقت نفسه عن غيرها وتؤكده أيضا « فليس ثمة تضحية هنا بل نحن بازاء أنانية ، لكنها أنانية ليست غبية منفرة بل لبقة مغرية استفادت من نفسها فأثارت أنانية الآخرين ، والغيرية ليست سوى ذوبان أنانيتى وأنانيتك معا ، ولهذا كان الاستمتاع بتقبل العمل الفنى أنانيا بقدر ما يكون الاستمتاع بعملية التعبير الفنى » (٢) .

ان ذلك التكامل الفنى الذى بنى عليه تكامله النقدى يحتاج الى مناقشة « أداته » . وهذا ما قام به فى فصول عن « لغة الحوار بين العامية والفصحى » فى أدبنا الحديث ــ نقدا ودراسة ــ وان يكن الحوار قد أفضى به الى مناقشة أوسع حول طبيعة اللغة الأدبية بعامة . وعندما عرض لأدب المعقول لم ينس جانب اللغة فيه ، فتحدث عن « محاولة تطويع اللغة العربية بحيث تشف عما يتناوله ــ الكاتب ــ من معان رهيفة دقيقة ، وذلك بالتنقيب عن المفردات وابداع التراكيب التى تحقق له ذلك » (٣) . واذا كان قد عنى القصاص ادوارد الخراط بهذا التقييم ،

---

(١) السابق ١١٤

(٢) نفسه ١٢٢

(٣) اللامعقول فى الادب المعاصر ٥٤ ، المكتبة الثقافية عدد ٢٢٦

فانه لم ينس صنيع غيره من الأدباء ، شعراء وقصاصين وغيرهم ممن لم يستطيعوا أن يدرجوا نتاجهم تحت اى جنس أدبى معروف !

وتبدو أهمية اللغة عند الشارونى فى ضوء ما يؤمن به من تلقائية الفن وانفعاليته ، فان ذلك يتطلب عناية خاصة بالعبارة وتركيباتها المختلفة صحيح أن اللغة العربية تواجه دائما وفى كل عصر عدة قضايا أساسها ارتباطها بلغة القرآن التى ينبغى أن تظل بعيدة عن أن تتغير من ناحية، ومن ناحية اخرى تتطور كأى كائن حى متفاعل باستمرار مع البيئة ، الا انها فى نظر الشارونى تواجه اليوم قضية أساسها صلاحيتها للفن ، لأن من المسلم به أنها أثبتت صلاحيتها للبقاء والحياة ، ولما كان بين الفن والحياة من أسباب التفاعل ما لايجوز رفضه أو دحضه أو حتى الاعتراض عليه فقد كان « الازدواج اللغوى » أحد مظاهر هذه الصلاحية ، فالى اى حد نقبله ؟

فى منهجية تاريخية وفى استشهاد بما ذهب اليه الفيلولوجيون والأدباء العرب ــ قدماء ومحدثين ــ يبحث الشارونى الى أن يرى أن الازدواج ضرورة اجتماعية فى كل مجتمع متحضر « والشعوب البدائية هى وحدها التى لا تعانى من ازدواج اللغة لأن المسافة بين الحس والعقل تضيق لديها ، فالشعوب الخالية من آداب عالية ومن نظريات الهية هى وحدها لا ازدواجية فيها » (١) وليس هناك مبرر لأن يخاف خائف من أن تؤدى هذه الازدواجية الى ازدواجية نفسية ــ كما عبر عن ذلك فؤاد افرام البستانى وأمين الخولى ــ لأن وجود لغة واحدة لا يمكن أن يحدث طالما وجدت تفرقة بين الحالات التى تعرو الانسان فى حياته اذا ترسل فى غير كلفة واذا لم يترسل واصطنع الوقار أو الحشمة أو التزمت .

والعجيب أن الشارونى ــ وهو من المتطهرين لغويا ــ يقف هذا الموقف ، غير أننا اذا تعمقنا أيديولوجيته نحس أنها نابعة من التلقائية نفسها التى يدين بها ، فان لكل موقف ظروفه وان لكل مقام مقالا . فاذا كان ثمة من يحاور بالفصحى فلا بأس مادام هذا الحوار لايؤدى الى افساد الموقف بدعوى حفاظه على مقدسات الكلاسيكية ، واذا كان هناك من يحاور بالعامية فلا بأس أيضا دون الزعم بأن مهاجمة الحوار العامى دعوى اقليمية ضيقة ، فان فنية التعبير فوق كل اعتبار . وقد أثبت الزمن أن أعمالا أدبية كاملة ــ وليس حوارها فقط ــ لم تلتزم الفصحى،

---

(١) دراسات أدبية ١٦٢

ومع ذلك « وقفت فى تاريخنا الأدبى جنبا الى جنب مع الأعمال الادبية التى التزمت الفصحى » .(١) ٠

ان مشكلة الحوار لاتنبع من وجود الفصحى ووجود العامية بجانبها، ولكنها تنبع من وجود الهوة بينهما ــ فى المفردات والتركيبات والقواعد والنطق ــ وربما لو وجدت العقليات التى تعمل على تقريب طرفى هذه الهوة فلن يكون هناك أحد يزعم أن هناك مشكلة أو قضية ، ويصبح لزاما على الأديب أن يستخدم ما يعن له من كلمات ومن تركيبات لا تتعارض مع مشاعره أو ما دامت لا تمنع خاطره من ان يقفز من مجال الروح الى حيز الزمن ٠

والأمر بعد ذلك للتطبيق : هل قال الأديب شيئا ، وكيف قاله ؟ أو بعبارة أخرى ماذا يريدنا على أن نفهم منه ؟ وقبل ذلك تحدد الزواية ، فان شخصية كتوفيق الحكيم يمكن ان تدرس من حيث هو أديب فنان ، ويمكن أن تدرس من حيث هو ناقد اجتماعى ، كذلك يمكن أن تدرس من حيث هو سياسى أو مفكر ، فمن فى هؤلاء استرعى نظر الناقد ؟ فاذا انتهى الى أن يقول انه طوع الحوار العربى للدوق المصرى واستخدمه محل النكتة اللفظية فى الفكاهة واللفظ المثير فى الدراما ومحل المفاجأة الحركية للأشخاص على المسرح ، أدركنا على الفور أنه حدد دراسته بتوفيق الحكيم الأديب الفنان ، وأكثر من هذا حدده بمسرحية واحدة معينة هى الصفقة حيث أجرى على لسان أشخاصها لغة يمكن قراءتها بحسب النطق الريفى أو بحسب النطق الفصيح (٢) ٠

الا أن هذا الحكم قد يضيق وقد يتسع اذا وضعت كل أعمال الحكيم فى الميزان ــ وقد فعلها الشارونى ــ وفى ضوء مذهبه النقدى الذى ألمعنا الى معالمه بايجاز خرج بحكم قيمى أو ما يشبه هذا الحكم فقال « انه يفتقد تأثيره المسرحى فى كتاب الجيل الجديد رغم كثرة ماكتبه فى المسرح ــ الذهنى ــ أما قصصه القليلة التى كتبها فانها أكثر عزاء له ، فربما وجد فى روايات نجيب محفوظ تطويرا لما بداه فى عودة الروح ، وربما وجد فى قصص احسان عبد القدوس امتدادا للرباط المقدس ، وربما وجد

(١) السابق ٢٠٩ ويشير هنا بهذه الاعمال الى السير الشعبية كالظاهر بيبرس وسيف بن ذى يزن ٠

(٢) دراسات فى الأدب العربى المعاصر ٢٣

فى الأرض لعبـــد الرحمن الشرقاوى أثرا من آثـــار يوميـــات نائب في الأرياف » (١) ٠

فاذا انتقلنا معه الى نجيب محفوظ رأينـــاه يحدده مرة بروايته « السراب » وروايته الأخرى « الشحاذ » . لكنه عندما نظر اليه نظرة شاملة كتب فى صـــدر أحد كتبه المتأخرة « التطور الروائى عند نجيب محفوظ » (٢) وبدأ موجزا بتاريخ للقصـــة الحديثة فى مصر ابتـداء من «حديث عيسى بن هشام » و « زينب » ولم ينس أن يقسم نتاجه على ثلاث مراحل أخضعها لوجهة النظر السائدة عنه . فالأولى عن مصر القديمة وتنتهى بروايته « كفـــاح طيبة » التى أصدرها عام ١٩٤٤ ، والثانية تبدأ بروايته « القاهرة الجديدة » التى أصـــدرها سنة ١٩٤٥ وتنتهى بثلاثية «بين القصرين» سنة ١٩٥٢ وقد زاوج فيها الكاتب بين الرواية التاريخية والرواية الاجتماعية ، واما الثالثة فقد جاءت بعد فترة معينة أحس خلالها الكاتب أن الأسلوب الأدبى كالمنجم وما على الفنـــان الا ان يبحث عن غيره حتى لايقنع بالتراب ، فانتقل الى واقعيته الجديدة ـ كما يحلو له هو ان يســـميها ـ التى تختلف عن الواقعية التقليدية اختلافات كبيرة (٣) ٠

ويرى الشارونى تقويما لهذا الانتقال أن واقعية نجيب محفـوظ الأولى كانت الحياة فيها تسبق المعنى الفكرى ، وأما واقعيته الجـديدة فالمعنى الفكرى فيها يسبق الأحداث التى تعبر عنه ، ومع ذلك فقد أفاض علينا من خلقه شخوصا «نعرفهم ونحبهم لأننا تألمنا مثلما تألموا وأخطـأنا مثلما أخطأوا » (٤) ٠

وعلى هذا النحو يمضى هذا الناقد ، فاذا كان ثمة ما يؤخذ عليه فهو الشىء نفسه الذى أخذ على صلاح عبـد الصبور ٠٠ موقف المهادنة على الرغم من رداءة بعض من كتابات الأدباء ، ولأنه موقف لايستهدف التدمير، فانه يبدو دائما محافظا على بعض «القيم» فى وقت ربما كان الاستهانة بها أفضل واجدى للنهوض بالأدب والأدباء .

---

(١) السابق ٣١

(٢) دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ١١

(٣) السابق ٢٢

(٤) السابق ٢٦

الفصل الثانى

الاتجاه الاجتماعى

- ١ -

عندما يرفع النقاد الشعارات المجتمعية يكون على كل فرد أن يحنى راسه لعقل الانسان ، فسوف يجابه بمراجعات عنيفة فى التفكير والسلوك وفوق المنهج العلمى ومناقشات فى الخلل الاقتصادى والمعيشى ، وبطعون فيما وضع من أنظمة تعمل على تمكين هذا الخلل ، وبتعليقات على أسطورة التفوق السلالى الذى يفضى الى تفريق البشر الى طبقات تحتل الذروة منها طبقة . وقبل ذلك تفرض المسلمة بأن ذاتية الفرد — بمفهوم المادية العلمى — لا تتناقض مع ذاتية المجتمع ، وقدرته على الخلق والابتكار تقاس دائما بعمله فى الاطار المجتمعى وليس فى عمله الفردى ، وعلى ذلك فان أى «ضغط» يقع عليه من خارج هذه الدائرة لا يعترف به العلم كحقيقة واقعة ، لأنه فى الواقع من قيود « الراسمالية » وليدة « الاقطاع » وقيمة ميتافيزيقية مع أن المفروض فى القيم أن تخرج من نطاق خاضع للادراك والتطور .

والى غير ذلك من القضايا التى بدات تقتحم مجالاتنا العربية منذ نهاية القرن التاسع عشر وتصدى للرد عليها — للعجب — اغلب المشتغلين بالدين ومن يتعاملون معهم من رجال السياسة والفلسفة . وكان الرد الطبيعى أن يتجرد حاملو تلك القضايا الى تاريخنا فيعيدوا تفسيره ، ويتداركوا كل الحقائق التى تعمد ذوو المصالح اخفاءها أو طمسها أو تحريفها .

وقد ظهر من خلال التصادم برغم كل الاشتجارات المعقدة أن الشيء الذي اسمه « اشتراكية » وبدأ يزاحم الرأسمالية سواء غطى بغطاء عقائدي فلسفي أو لم يغط هو نظر ومنهج للتفكير يستهدفان تغييرا جذريا يبدأ من أعمق أعماق التاريخ لاستبدال التساوي باللاتساوي الذي نجم عن سوء توزيع الثروات ، واذا كانت هذه الاشتراكية تتخذ أشكالا وتتزيا بزي الانسانية أو الفابية أو الديموقراطية او الراديكالية أو غيرها احيانا كثيرة ، فانها تمثل النظام الأفضل للرفاهية الشاملة .

لكن الذي خوف منها هو صدورها عن نزعات حزبية بعد أن تبنى الروس الاشتراكية الماركسية ـ المادية العلمية ـ وحملوها شعارا أرادوا رفعه على معاقل كانت تحترف السياسة للاحتفاظ بمكاسبها الهائلة . وكانت حتمية التطور ـ عندنا ـ تفتح النوافذ وتحاول الرجعية اغلاقها ، فاختلطت العوامل الحزبية الانتهازية بالعوامل السياسية والاقتصادية وضربت الفوضى الفكرية أطنابها وامتدت آثارها الى الأدب ونقده .

وفي المجال الذي يعنينا مضى المثقفون في بسط أسباب العلمية وشرحت أصول « علم الاجتماع » من وجهة نظر تقرر أنه لابد من معالجة الأدب ـ من حيث هو فن ـ كأعمال حضارية ، والنقد يصبح بلا جدوى اذا اقتصر على تحليل النصوص والحكم عليها والأولى نقد العمل الأدبي على أساس أنه جزء من النظام الاجتماعي ، فيبين كيف ولد هذا العمل وما علاقته بالأنظمة الأخرى ، وما الأشياء التي يرمي اليها .

لقد بذلت محاولات جاهدة لوضع « علم الاجتماع الادبي » ونشط لذلك مؤخرا اسماعيل أدهم وسلامة موسى حاملين لواء « الصدق » كمعيار أوحد للفن الأصيل ، ومنادين بشجب ماينتمي الى كل من الاقطاع والبورجوازية وما يشيع فيهما من الكتابات الناعمة التي تجري على نسق كتابات مي زيادة وجبران وعلي محمود طه والأخطل الصغير .

وفي لبنان كان عمر فاخوري صاحب مدرسة « التحرر الفكري » يقرر أن الأدب كسائر الفنون الجميلة « ظاهرة اجتماعية أصلا ووظيفة اجتماعية فعلا » ويكتب في مهاجمة النازية والفاشيستية وينتصر للديموقراطية ، كما يكتب ويتحدث عن « الوضعية المنطقية » لتكون فلسفة علم فيتسامع به تقدميو المصريين ويتساءلون ما علاقته بالواقعية الاشتراكية اذا لم يكن واحدا من الانسانيين المنتمين الى المدرسة الهيومانية .

ولقد نادى ــ كمسلم وكعربى ــ بالحفاظ على تراثنا ، فانحاز بذلك الى الاجتماعيين الذين يشكون من غياب التراث فى مادة كثير من أدباء هذا الجيل ، وبين أنه من الممكن أن يكون الانســـان ماركسيا قوميا ــ لا اشتراكيا مسلما لأنه من لبنان المسيحي ــ يتتبع نتاجات أرضه ويتعرف جذورها . وعلى ذلك فان الأديب الواقعى الذى يصور النتاجات والجذور هو بديل الافراز الرومانسى الذى يعتبر العمل الأدبى سحرا أو لغزا .

ولربما اعجبت هــذه النزعة التوفيقية بعض مثقفى مصر، الا أن المحققين منهم قبلوا غياب التراث ــ ككيان قومى ــ وبالنسبة للرومانسيين انكروا نتاجهم لأنه لا يتنكر للرجعية ولا يبشر بالخلاص أو يؤذن للفجر الجـديد . وكان هذا يعنى وجود تيارين للاجتماعيين ، احدهما يأخذ الاشتراكية تطبيقـا انسـانيا دون انتماء لأى حزب ــ وهــذا قديم قدم ثورة ١٩١٩ وربما قبلها ــ والآخر يأخذ الاشتراكية تنظيرا ماركسيا ويتحين الفرصة لتطبيقها فى شتى المجالات . وأخذت خيوط كثيرة تتجمع بعـد الحرب العالمية الثانية وبعد ضياع فلسطين ــ تحركها أصابع التشاؤم ــ لتنادى بوجوب تغيير « الأوضاع » من أساسها . وكما كتب شبلى شميل كتابه « فلسفة النشوء والارتقاء » باسطا صورة من صور المذهب المادى الذى رسمه لألمانيا بوخنر فى القرن التاسع عشر ، أخذت ترجمات « رأس المال » لماركس تتوالى ، فيكون لوقع هذه الترجمات من الآثار مثل ما احدث كتاب شبلى شميل المذكور وكتاباته الأخرى التى عرضت للاصلاح الاجتماعى واللغوى والدينى .

وفى الناحية الأدبية ــ وكان لشميل يد فيها (١) ــ اختلط الأدباء وحار فى اختلاطهم النقـــاد ، فلا هم من أتباع الفن للفن مطلقا ولا هم تعبيريون على طول الخط ، وليسـوا هيومانيين ظاهرين ــ والجميع ينطبق عليهم نعت المثالية ــ كما لم يكونوا لاوعيين أو فوقعيين أو ماديين خلصاء . ان ادراج أدبائنا فى مدارس تشبه هذه التى فى أوربا وأمريكا أمر لا يسلم من خطأ كبير ، ومن ثم لم يتحدد اتجاه فى النقد كما تحدد ، الاتجــاه التكاملى الذى يعتمد التأثرية اعتماده جوانب أخرى من العلوم والفنون . لكن الشىء الذى لم يكن فيه شك أن أدب هذه المرحلة شهد تحولا تحول

---

(١) وضع مسرحية سياسية اجتماعية بعنوان « المأساة الكبرى » عام ١٩١٥ حمد فيها احداثه بأمور قصد بها ان يصون الجمهور « للسه ومصالحه من عبث العابثين » كما انشأ قصيدة فلسفية لم يرض عنها احد ولم يفهمها سلامة موسى اشد المتحمسين له !

معه النقد أو كان هو سبب هذا التحول ، واذ يكتب طه حسين «المعذبون فى الأرض » و « شجرة البؤس » يكون الجو الثقافي قد تكيف بما أمده به أمثال سلامة موسى ومفيد الشوباشى ، وتكون أعمال دوستويفسكى وجوركى قد وقفت جنبا الى جنب مع اعمال فيكتور هوجو وموباسان .

لكن سلامة موسى لم يكن ماركسيا وان كتب عن أدباء الروس ، وتقمصته روح انجلز ولينين أحيانا وروح بابيت ومور احيانا اخرى ، ولوح بأنه « مصرى » يبحث عن مصريته فى العلم المتطور وفى الفن عندما يصبح بذل مجهود فى البحث عن القيم . ومع تسليمه بأن الجمال ليس هدفا لهذا الفن فانه يؤكد هدفه الأخلاقى ، ومن ثم يصبح لمعنى الحرية مفهوم آخر غير ما فهمه الرومانسيون والبورجوازيون ، وتمتد هذه الحرية الى اللغة ، أو بعبارة أخرى كان وهو يدعو الى اصلاح المجتمع وتقدم الأمة فى ظلال الحرية يؤكد اننا نسلك فى البيت والشارع والحقل والمصنع « سلوكا لغويا » حيث تقرر لنا الفاظ اللغة الأفكار والانفعالات وتعين السلوك كما لو كانت أوامر ، وهنا ولكى نرتقى بسلوكنا هذا علينا ان نعطى لغتنا الحرية فى أن تستوعب ماتريد من الفاظ الحضارة الحديثة، ومن هذه الزاوية تنطلق عقليتنا التى طال وقوفها عند القديم .

وفى كتابه « البلاغة العصرية واللغة العربية » شن حملة شعواء على القائمين بتدريس العربية فى مصر ، لأنهم لا يصطنعون التفكير المسدد لفساد محصلاتهم اللغوية . والحقيقة كما يراها « أن كثيرا من التفكير الحسن بل أحيانا العبقرية يعود الى أن اللغة التى نستعمل كلماتها قد بلغت من الرقى درجة عالية لأن الكلمات فى هذه اللغة تحمل المعانى الأنيقة الدقيقة التى لاتوجد فى كلمات لغة أخرى متخلفة » .

وبغض النظر عن شعاراته « اننا نفكر بالكلمات » و « اننا نستعمل أدوات قديمة كى تؤدى لنا خدمات جديدة » و « عقدة بلاغتنا العربية أنها تخاطب العواطف دون العقل » و « اللغة والأدب والفن والبلاغة انما هى جميعها فى خدمة الحياة » فانه لم يستطع ان يكون مذهبا نقديا كاملا ، لكننا نراه يستمد من الماركسية تفسيره للأدب العربى القديم ، على أساس انه كان يؤلف للخاصة ــ الذين هم الدولة ــ فلم يكن للشعب وجود ، واذا بحث فيه اليوم فليس الا لمعرفة تاريخنا الثقافى فقط ، لأننا نريد أدبا واقعيا ــ والأدب الواقعى هو النظرة العلمية للواقع والواقع نفسه ــ يتسع ليشمل الانسانية كلها ويمكن نقده على أساس « أن الوحدة

بين القالب الفني للعمل الأدبي ومحتواه الانســــاني يتناسقان كلاهما في ابراز المضمون أو الهدف الذي يقصده الفنان .

ومن المؤكد ان القوى الرجعية التي كانت مطمئنة الى قوة مركزها في مصر حاولت مواجهة سلامة موسى كما حاولت أن تقطع خيوط المـد المطرد، وتشبثت بالأدب الذي يمجد بطولاتها وغزواتها، وأطالت الاستماع الى قصائد الأحلام ، والأوهام والهروب وراء السحاب وعلى أجنحة الرياح فكان هذا تحديا للنقاد والاجتماعيين وللواقعيين الاشتراكيين ، ومال كثير من النقاد التأثريين الى الاستعانة بآرائهم ، ومنهم كيحيى حقي من أعلن انه « ناقد تأثري اجتماعي » يقدر المزاج بقدر ما يقدر ضرورات الواقع .

والواقع أن يحيى حقي « مشكلة » في النقد . فهو ـ على ما يقول مندور ـ واضع الأسس الجديدة لعلم الأسلوب « على أســـاس من حساسية جمالية ولغوية وعقلية بالغة الرهافة »(١) وهذا حقيقي الا اننا نلحظ أن لنقوده المختلفة لمحات ذكية ـ عدا ما يرد منها في وظائف اللغة ـ في دور الأدب على المستويين القومي والانساني . واذا كان ينقص هذه النقود الحاسة الجمالية ، فقد استعاض عنها باشارات مضمونية بدت في كتابه « عطر الأحبـــاب » وكانت تتناثر هنـا وهنـاك في كتابه الأول « خطوات في النقد » . الا انها برزت على نطاق أوسع في تقويماته لأعمال الأدباء أمام ميكروفون الاذاعة وشاشة التليفزيون وكان قوامها أن ثمـة تلازما بين المضمون والتعبير وان فنون الأدب مهما تختلف ويختلف تناول الأدباء لها فانها تنطوي بالضرورة على معطى انساني ما ، وهو نفســـه ـ كقصاص ـ حقق هذا في بعض أعماله على المستوى الاجتماعي بخاصة في روايته « صح النوم » وفي قصته « قنديل أم هاشم » .

بيد أن من العسير الحكم على نقاد هذا الاتجـــاه ـ حتى بالمعنى الانساني ـ بأنهم كانوا أكثر شجاعة من النقاد التكامليين في تفريقهم بين القيمة الفنية والفكر الأيديولوجي . فبينما كان أمين الخولي يعترض على الانكباب على السياسة ـ فنيا ـ ويرى أن كل أدب دعائي يفقد فنيته ، وبينما كان عبد القادر القط يتحمس للتفكير الرومانسي وان يكن يعطيـه ما يستحق من أبعاد اجتمـاعية ، استهل نقاد هــذا الاتجاه نشاطهم متحمسين في اشفاق ـ وخوفا من بطش الرجعية ـ خطاهم فلم يفصحوا

---

(١) النقد والنقاد ٢٢١

عما يريدون . فلويس عوض يدعو الى ادب اشتراكى ، والعالم يميل الى تلمس فضائل فى الأدباء الذين يقفون ضـــد التقاليد المتعفنة والاستغلال الاقتصادى ـ مهما تبلغ فجاجة نتاجهم ـ ومندور يرى « جـــوانب مضيئة » فى افتعالات الشعراء بعناصر الفـــكر المتسخط حتى وان لم يكونوا ذوى فطنـــة خيـــالية فنـى ـ للأســف ـ جماليات الشـــعر المهمـــوس !

لكن الشيء المهم هو أنهم التفتوا الى القصة ، وفتح باب المناقشـــة فى وضعها فى « المجتمع الجديد » الطريق الى البحث فى سائر الأجنـــاس الأدبية ، ثم حاول أكثر من ناقد هنا ان يتحدث عن « نظرية الأدب » فى ضوء الحمية الاصلاحية التى تستهدف اماطة اللثام عما بين الفـــردية والواقعية من وشائج .

واذا كان من الصعب ـ على الأقل حاليا ـ رصد ما انبثق من آراء واشتجر فان العقاد الذى خاصمه الواقعيون مع انه ممن يدعو الى ربط الأدب بالحياة راح يندد بهؤلاء الماديين الذين يريدون تحويل الأدب عن مساره الطبيعى ويتخذون القصة وسيلة دعاية وسط الدهماء ، وبلهجـــة كلها مرارة وسخرية راح يقول « فعند هؤلاء ان القصـــة أشرف ابواب الأدب لأنها تكتب للجهلاء وتصلح لبث الدعاية الشيوعية ، وعنـــدهم انها لاينبغي أن تدار على موضوع غير موضوع القضايا الاجتماعية ، كأنهم يضربون الجهل على الفقير ضربة لازبه » (١) .

وتأخر قوله هذا ، الا أنه كان يمثل وجهة النظـــر التى ترفض الاشتراكية فى ابعادها المادية ، ولعله لم يكن يستشعر اذ ذاك خطـــورة تيار آخر كان يتدفق باســـم « الوجودية » ويمجد نقديا الأعمال الفنية التى تعطى تجربة رفضه وهو يعانى مأساة حياته . ومن رواد هذا التيار ـ وقد وفد متأخرا ـ عبد الرحمن بدوى ، ولكن فى مثالية تشبه مثاليات هيجل ومن لف لفـــه .

ولابد من القول ـ على اى حال ـ أن دور الأدب الجماهيرى الذى حدد نظرياته النقاد التقدميون كان حاسما فى انطلاق الأشكال الجـــديدة للتعبير ، وعلى أيدى هؤلاء أصبحت هذه الأشكال تحديا سافرا يوجهـــه للرجعية الجيل العربى الثائر المتوتر الذى يريد أن ينفتح على الأفـــق الانســانى الكبير .

---

(١) فى بيتى ٣١ طـ٠ المعارف (اقرا)

ابرز نقاد هذا الاتجاه محمد مندور ، وقد بشر بالاشتراكية عندما كانت برنامج عمل يلوح به حزب الوفد الذى انتمى اليه ، وكتب المقالات الاجتماعية والسياسية مطالبا باصلاحات شاملة . وفي مجال الدراسات الأدبية ــ وقد تربى فى احضان طه حسين واكمل دراساته فى فرنسا ــ بدأ تاثريا ، ثم لم تلبث ميوله الاشتراكية أن قذفت به الى الماركسيين المعتدلين . فكتب عن النقد الأيديولوجى بعد ان حاول أن يفصل بين الذاتية والموضوعية ويفاضل بين منهجيهما ، واعلن ان هذه الأيديولوجية تستند الى ضربين من الفلسفة ، الأول فلسفة الاشتراكيين ــ وهو يعنى المادية ــ والثانى فلسفة الوجوديين ، والفلسفتان لاتعنيان قط « المنهج الاعتقادى » الذى يؤاخذ الأدباء فى ضوء من معتقدات خاصة يتعصب لها الناقد بغير حق .

لقد اختار لنفسه الفلسفة الأولى ، برغم أنه لم يرفض كل محصلات الوجودية ، وبالقدر نفسه ظل حريصا على دعائم النقد الجمالى فى النقد وان يكد يقصره على تطبيقاته على الشعر باعتباره أصلح الأجناس الأدبية لمعالجات التاثرية ــ مقررا انه لا يستطيع الفكاك منه حتى بعد أن تطور منهجه « فى النقد من المنهج الجمالى الى المنهج الموضوعى بل والمنهج الأيديولوجى » (١) .

على ان هذا التخطيط الشامل لاتجاه مندور ينبغى الا ينسينا التراث الاغريقى لمكون من مكونات ملكته النقدية . فهو اذ يناقش فكرة تين ولا يعنى بمنهجه التاريخى ــ وكانه يتابع لانسون أستاذه الروحى ــ يرجع باصول تفكيره الى الوراء ، ويلتقى بأرسطو على قاعدة « ان النقد هو فن تمييز الأساليب » فياخذ عنه مفهوماته عن العبارة وعن وحدة الفنون فى مصدرها وهدفها ــ برغم اختلاف وسائلها ــ ويفسر محاكاته التفسير الذى يتفق والتطور الحديث لتراثه ، وبالصالح من « ثورة » الرومانسية عليه يتبنى مقولة الفن الذى يبدع وهو يستند الى « الخيال الخلاق » على نحو ما كان يرى افلاطون !

وعند هذه المرحلة يجتمع بالتاثريين ويظل مجتمعا بهم زمانا طويلا ، ويحاول أن يدافع عنهم وقد امتدت ذيول هذا الدفاع الى ماكتبه فى كتابه

---

(١) النقد والنقاد ٢٢٣

« النقد والنقاد المعاصرون » عن اتجاهه الجديد فقال « لا نستطيع أن نغفل التأثرية في العملية النقدية ، بل لاينبغي لنا ذلك ، فلابد من أن يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبي أو الفني ليتبين الانطباعات التي تتركها تلك الأعمال فيها . والناقد الفاقد الحساسية لايستطيع أن يكون ناقدا حقا مالم يكن قادرا على أن يتلقى من العمل الأدبي أو الفني انطباعات واضحة لأنه عندئذ سيكون كالصفحة المعتمة أو المرآة التربة ، ولن تجديه بعد ذلك في شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته أو ألوان الأدب والفن المختلفة » (١) .

ان هذا الناقد كان يتحرك بسرعة وبسداد نحو الموضوعية ، وعلى الرغم مما قد يقال عن جهوده منذ عام ١٩٤٠ ـ حيث بدأ نجمه في الارتفاع ـ فقد دلت على طلائع احساسه بضرورة التحول الحضاري ، وصدر في كتاباته الصحفية عن وجدان يرغب في تثقيف الكتل الاجتماعية التي تضغط عليها الرجعية بقيمها البالية ، بغض النظر عن اطار هذه القيم الروحي ، ففي المثاليات زيف ترفضه مقاييس الفكر العملي . وفي الصفحات المضيئة من كتابه « نماذج بشرية » نجد تحمسا لايجاد علاقة تطابق بين القضايا الاجتماعية ومشكلات الفرد ، لكننا لانحس أي افتعال لاستغلال الحتمية الاقتصادية في ابراز ذلك لأن الحياة ـ في رأيه ـ تفرضه وليس ينبغي أن يحد الأدب أي شيء غيره .

على أننا نجد في كتابه « في الميزان الجديد » هذه الازدواجية بين تذوقه الجمالي ـ على قواعد أرسطية منظمة ـ وبين البحث عن الهدف الذي هو معاناة مأساة . لقد رفض كل الدراسات النفسية التي قدمها محمد خلف الله وجمعها في كتاب نشره سنة ١٩٤٧ بعنوان « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » كما هاجم أمين الخولي في رأيه الذي يقرر أن في سلوك الأدباء تعبيرا أصيلا عن أفكارهم على أساس أن هناك تناقضا أصيلا بين الفكر والسلوك في الشخصية الانسانية . ولكنه لم ينكر في ضوء تصوره التاريخي لنظرية الأدب التي صاغها أن وظيفة الأدب فردية تماما ، على الرغم من أن هذه الوظيفة تتداخل ـ في حالة نقده ـ بوظائف العلوم الانسانية التي تميل بطبيعتها الى التعميم ، فتلغى من ثم ذوات قد يبلغ التناقض فيها مبلغا لايحد .

---

(١) السابق ٢٣١

وفى الكتاب الذى أصدره عام ١٩٤٩ بعنوان « فى الأدب والنقد » الازدواجية نفسها ، برغم أن علاقاته بالثوار من الأدباء جعلته اقرب الى أن يرفض فكرة « احياء اللغة وآدابها البلاغية » فقبل مبدأ التهاون فى الأداء اللفظى ، واصبح اكثر عناية بالمضمون الحديث . ووراء ذلك كله ومن خلال صفحات الكتاب نلمح شخصية عالمة مترفعة لها القدرة على أن تناقش وتقنع بنظرية « الفن للفن » بالدرجة نفسها التى تقنع بالنظرية التى تذهب الى أن الجمال بطبعه لايقين له والى أن العلم ضرورى فى تسبيب الحكم النقدى وأن العمل الأدبى الذى ينبغى أن يكون «أخلاقيا» لاينبغى أن يخضع للوعاظ والمرشدين ، هو له على أى حال وظيفته الاجتماعية المحددة .

وبانفتاح المجتمع المصرى على ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ أصبح محمد مندور ناقدا واقعيا يحمل شعار « الأدب نقد الحياة » . وككل نقاد هذه المرحلة التفت للقصة حيث كانت الجنس الأدبى الأكثر شيوعا والأكثر اثارة لغضب العقاد ومن دار فى فلكه ، فقوم « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى و « ليالى سطيح » لحافظ ابراهيم ، اذ وجد عنده عدة لوح اجتماعية يعيبها اهتمام المؤلف بلغته . كما احتفل برواية « زينب » التى اعتبر بها محمد حسين هيكل رائد الدعوة الواقعية ، ووقف عند « الحى اللاتينى » التى كتبها سهيل ادريس بخاصة بطلتها جانين مونترو — فهو هنا يحن الى أسلوبه التحليلى الذى ضمنه نماذج بشرية — كذلك وقف عند أحمد عاكف بطل « خان الخليلى » ونحو ذلك ، فشكل اتجاها تحليليا يقوم على التقويم الأيديولوجى الذى يبدو أنصع مايكون فى الموضوعات التاريخية أو القومية .

غير أن اليسارية امست جزءا من المحيط الثقافى ، ولذلك فلا بد أن ينبه الى يسارية السوفييت ، والى ضرورة الدعوة للقصة الواقعية — بكل أشكالها — كى تؤدى وظيفتها الاجتماعية . وأما موضوع بحثه فى كتابه « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » فهو كيف تشترك القصة مع سائر الأجناس الأدبية فى تقويم الأنماط التى تكشف عن قدرة الأديب على حمل أعباء المسئولية التاريخية والاجتماعية وعلى تكافؤ الفرص فى مجتمع غير مجتمع الفرد البورجوازى .

وفى هذه الأثناء أو حتى قبل أن ينشر « قضايا جديدة » حدث أن ناقدا بادئا أصدر كتابا بعنوان « الأدب وفنونه » عرض فيه بمنهجية

اكاديمية لنظرية الأدب ولطبيعة النقد وللأجناس الأدبية ، فوجدها مندور فرصة لأن يطرح نظريته الفنيـة ككل بعد أن طال الايماء اليها عرضـا . فكتب « الأدب ومذاهبه » ثم « الأدب وفنونه » وقد اعتمد مسيرة ادبنا الخاصـة دون أن يغض النظر عن اتصالاتنا التاريخية بآداب العـالم وحضارته . فالأدب الذى « لم يتبلور قط ـ عند العرب ـ فى تحـديد فلسـفى لهذا اللفظ .. يشمل كافة الآثار اللغوية التى تثير فينا بفضـل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية او احساسات جمالية (١) » واذا كان ذلك مما لخصته التجربة الغربية فثمة تعريفان ينبغى أن نقبلهما منها ، الأول أن الأدب « صياغة فنية لتجربة بشرية » وقد قبله رواد أدبنـا الحديث وان يكونوا فهموا التجربة البشرية بمعناها الضيق ـ مـع انها تتضمن بالضرورة التجارب التاريخية والتجارب الأسطورية والتجارب الاجتماعية والتجارب الخيالية ـ والثانى أن الأدب « نقد للحياة » ونلحظ ان هذا التعريف لايصب اهتمامه على هياكل الأدب العامة وموضوعاته الكلية ـ كالتعريف الأول ـ ولكن يصبها على خيوط الأدب الدقيقة التى يتكون منها نسيجه ، والتعريف على أى حال وفى جملته لا يتعـارض مع التعريف السـابق ، بل لعله يكمله « وذلك لأنه اذا كان منوال الأدب ينصب لكى ينسج تجربة بشرية فان عملية النسج يجب ان تقوم على نقد دقيق لخيوط ذلك النسيج وتمييز الوانها ودرجة سمكها وقوة أو ضعف صلابتها ، ثم تحديد موقعها فى رقعة النسيج ومدى انسجامها أو تنافرها مع الخيوط الأخرى ، ثم فى النهاية وقع كل خيط وتأثيره على نفسـية الناسج وبالتـالى على نفسـية الغير الذين قـد يشاهدون الرقعة المنسوجة » (٢) .

هذه النظرية التى جعل اطارها مختلف فنون الأدب جنبا الى جنب مـع مذاهبه المتعددة طعمها بالمبادىء الاشتراكية ـ بعد أن هجر المنهج الذوقى التأثرى أو كاد الى النقد الأيديولوجى ـ فطرح الضيق من تأثرياته طرح من أصبح يؤمن بأن أدب مصر الجديدة ينبغى أن يشحن بقضايا ناسها . وكان عليه أن يعلن أن الجماهير لم تعد تؤمن بالأدب الذى يهدف الى اثارة المتعة الجمالية أو الذى يقوم التنفيس عن مكبوتات النفس ، وانمـا تؤمن بالأدب الذى يخطط لعمل ايجابى ويصدر أحكاما صريحة او ضمنية

---

(١) الأدب ومذاهبه ٦ ، ٧ ط. نهضة مصر ١٩٥٧ (القالية)

(٢) السابق ١٨

ويظل نقده للشعر مع ذلك متأثرا بأفكاره الأولى عن هـذا الفن كما حدده أرسطو وفهمه العرب وصدر عنه أبو العـلاء وميخائيـل نعيمة وابراهيم ناجى ولامارتين وبودلير ، ويظل أيضا متعلقا بما قاله كوليريدج عن الخيال وما قاله لسينج عن المجالات الفنية وما قاله شوبنهاور عن العبقرية . ان محمد مندور يرفض أن يقوده التفسير الماركسى للتفاعل بين الصورة والمضمون نحو اهدار قيمة الشعر الحقيقية . فهو فيما بينه وبين نفسه ـ وقد دفعه هـذا الى أن يتخلى فى آخر أيامه عن الواقعيـة الجديدة ـ مؤمن بأن الهمس الصـادق والأوزان ودرجة الخيـال هى التى يعول عليها فى الحكم للشاعر ، وهـذا سر ما وصف به من أنه ينـاقض نفسه أحيانا أو كان مجاملا فزيف وافسد من الحياة الأدبية لدى العرب مقدار ما أصل وأصلح .

ومع كل ذلك وبرغم تلك الردة التى اتضحت بشكل جلى فى ندواته بالاذاعة والتليفزيون فقد ظل الناقد الذى لا يمكن الا ان يقف على العلاقة المباشرة بكل تقدم يحرزه المجتمع ، وظهر هذا فى محاضراته التى القاها فى « معهد الدراسات العربية » بالقاهرة عن المسرح ، وفيما وشح به كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » بخاصة فى الجزء الذى ناقش فيه . المسرحية عند لويس عوض .

ولئن كان أرسـطيا فى جملته من حيث ان الحـدث هو أسـاس الدراما ، فانه يرد مادة هـذا الحـدث الى الواقع المعـاصر والتجربة الشخصـية والخيال بالمسـتوى نفسه الذى ترد به الى الأسطورة والعقل الباطن والتاريخ . ستة مصادر للتجربة البشرية تصلح لأن تصاغ فنيا فى القالب الدرامى على ضوء المبادىء الفنية والانسانية المقررة ، بلا حاجة ـ بطبيعة الحال ـ الى املاء فكرة المسببات الاقتصـادية أو المقـدمات الأخلاقية ، أو نحو ذلك

ولم يحاول قط ان يقترح أهدافا معينة للمسرح ، لكنه يرى انهـا ترتبط أساسا بأهداف الفنـانين . وهذه الأهداف تغيرت من التطهير الاغريقى الى التعبير العاطفى المتطرف عن الذات ، الى بلورة الاحسـاس بالظلم ، الى الرغبـة الملحة فى تغيير الفسـاد ، ثم الى اظهـار العبثية الوجودية التى حطمت كثيرا من أشكال الدراما التقليدية . فيبدو متخليا في نهاية الأمر من دعاوى الماركسيين ، وكاشفا عن انه بوسع أى اشتراكى

أن ينقد نقدا صادقا دون الرجوع الى السياسة او الاقتصاد أو الجدلية التى تدأب على السير خدمة للجماهير الكادحة ·

وعلى الرغم من أنه لم يمـل كثيرا الى ذكر قواعد الاستاطيقـا فى نقده لمسرحيات شوقى وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم وغيرهم ، فقد حرص على المعالجة التى تبين أن المسرحية ـ بخاصة اذا كانت شعرا ـ خلق فنى مستقل لا يرمى الى شىء خارجه مع ايمانه بأن الدراما اكثر اجناس الأدب موضوعية . والعجيب أنه راح يناقش اللغة والمسرحية فى ضـوء فلسفته التى تهتم بالوظيفة الاجتماعية للأدب ، وأداة الحوار هى المدخل الوحيد الى تقويم العلاقة بين الواقع وطبيعة اللغة نفسها . ولما كانت هذه الطبيعة كائنة فى الواقع المعاش كينونتها فى الماضى السحيق ، فانه يكون من السخف أو الخطأ استخدام العبارات الكلاسيكية حيث ينبغى ألا تستخدم (١) ·

غير أنه من الضرورى للمؤلف أن ينظر الى نفسـه كواحـد من مجمـوعة لها غايات انسـانية وسياسية عامة ، ومن ثم فسـوف يصبح قادرا على أن يتطور فى قوة الفعل مع تطور الكادحين الذين أخـذوا الآن يسلكون طريقهم نحو العالم الجـديد · وهنا يتم التلاحم وتنجاب سحب التشاؤم التى انعقدت على الدراما منذ ايام شوقى ، ثم يمكن للمسرح أن يصبح « وسيلة لتهـذيب البشر عن طريق توسـيع فهمهم لأنفسـهم للحياة » .

واما سقوط بعض الأعمال المسرحية التى تنحو هذا النحو وتعتمد على المؤلفات ذات الموضوعات المتفائلة ، فان هذا النـاقد يسكت عنهـا ولا يعلل لها بشىء ، لكنه يحتفى بكثير مما عرضته مسـارح القاهرة من عروض العبثيين برغم ما فيها من تجريد وانهزامية · وأكبر الظن أنه كان يرى فيها معرضـا بليغا للقضـايا الراهنة التى تشغل بال النـاس ، لأنه عندما تصدى لنقد درامات الحكيم ـ معتبرا اياها مسرحا ذهنيا ـ نعى عليه سلبيته وبعده عن مشكلات المجتمع الا فى « الطعام لكل فم » ·

---

(١) حرص مندور على أن يصرح فى كل وقت بأنه كثيرا ما حاول ارساء بعض الأصول العامة لعلم الاسلوب ومنهج النقد الجمالى فى اللغة ، وعلى الرغم من انه كان يوجه معظم مفهوماته فى هذا المجال الى الشعر ـ باعتباره أقرب فنون الادب الى المنهج الجمالى ـ فانه لم يحجم عن ان يمد هذا العلم الى القصة والمسرحية .

انه يبحث فى الدراما عن المضمون وعن لغة المسرح التى تستخدم للتفاهم الاجتماعى ، وعن الطموح الجماعى الذى يتناسب مع الجمال الاجتماعى ، وعن الاطار الذى يرضى فيه الاغريق والفرنسيين والعرب دون أن يفقد جزءا ــ ولو صغيرا ــ من شخصيته كعالم مترفع يريد أن يستحوذ على رضى الجميع ، حتى انه عندما تمرد على أرسطو ــ استاذه الأول ــ فى اعتبار المضمون الشعرى اهم الأسس فى عملية الخلق الشعرى لم يفتأ يردد أن التطور الحضارى يوقظ وعيا انسانيا لابد من الالتفات اليه فى الشعر كما يلتفت تماما الى الثقافة الجمالية .

وأكبر الظن أن هذا يرسم لمندور أهم الأبعاد فى نظريته النقدية ، ومنها نتبين الى أى حد استطاع أن يوازن بين الموقف الأيديولوجى ــ ومرة أخيرة نقول انه تحول اليه بعد معاناته التاثرية الطويلة ــ والحس الاستاطيقى على أصول عربية للمؤثرات الأجنبية فيها جانب كبير ، فان عدنا بالتلخيص لكل ما طرحناه ظهر لنا التالى :

١ ــ أن هذا الناقد يعتمد نظرية في الأدب تؤمن بتطور الجنس الأدبى تطورا يخضع لحاجات العصر ، وهذا الخضوع يشكل شتى مذاهبه من كلاسيكية ورومانسية وبرناسية وواقعية وغيرها . وعلى سبيل المثال ادت الكلاسيكية الى تفوق الشعر التمثيلى تفوقا لم يستطع أن يلاحقه أو يدنو منه الشعر الغنائى ، بينما انتجت الرومانسية الشعر الغنائى الذى بز النتاج الدرامى فى قيمته الانسانية وقيمته الفنية ، فى حين فشل شعر الملاحم عند المحدثين فشلا ذريعا .

٢ ــ أنه يرى النقد دراسة مباشرة للعمل الأدبى فيميز الأساليب المختلفة ويضع المشكلات ليجيب عنها الاجابة التى تجعل النقد عملية خلاقة ربما تضيف الى العمل الأدبى قيما لم يلحظها الأديب قط .

٣ ــ أنه يقوم العمل الأدبى تقويما لا يسقط جمالياته ، وذلك بمراعاة أدواته وشكله ومضمونه ، وما يتصل بكل أولئك من ظلال والوان وعناصر اجتماعية لا تهمل قط

الجوانب العقيدية فيها ، وخطوة التوجيه تأتى بعد (١) .

وعلى هذا النحو عاش مندور قيمة كبيرة ، وقدم الكثير مما تضمنته تلك القيمة .. مفاهيم مسددة ، وتخطيطات عامة لمذاهب الأدب ، واقتراحات فى غايات الشعر والقصة والدراما . وعندما يراه الدارسون وهو يتخلص من ربقة البلاغيين ـ متجاوزا طوره الانطباعى ـ ليرسم منهجه المرتبط تاريخيا بأعمق أصول الثقافة الانسانية ، فانهم يشعرون كم أسدى لنا فى مجالات الفن والحياة .

-٣-

عندما أصدر شبلى شميل كتابه « فلسفة النشوء والارتقاء » لم يتصور أنه سيكون به أول من يفتح عيون بلادنا على الانتصارات التى احرزها العلمان النظرى والتطبيقى فى الغرب ، وقد نبه الناس اليه هجوم رجال الدين عليه ، وكان هجوما يشبه الهجوم الذى شنوه على الجانب الذى نقل من العلوم البيولوجية بما فيها من تفسيرات وشروح لنظرية داروين .

لكن الصدام لم يجاوز الراى والجدل والسباب احيانا ، وامتد بعض هذا السباب الى ما كان ينقل من الفلسفات المثالية . فقد كانت الروافد صخابة وايجابية ، وسرعان ما نشبت صراعات فرعية حمل لواء بعضها العقاد ـ وقد ارتدى جبة بعض رجال الدين ـ وصحبه محمد البهى يندد بخرافة الميتافيزيقا ويحاول سحب البساط من تحت قدمى على عبد الرازق وطه حسين ، فى حين وقف يوسف كرم ومعه زكى نجيب محمود يبحثان عن جدوى المذهب التجريبى الحسى وآثار المذهب المثالى ـ كأنهما يريدان التوسط بين طرفيها ـ ويستعدان أو يستعد زكى محمود وحده لاستقبال أمواج الوجودية .

وكانت الأوضاع الاجتماعية التى المعنا اليها تظاهر هذه الصراعات وتشتد بها ضراوة . وضاقت حلقات الأزمة بنشوب الحرب العالمية

(١) يصرح مندور فى كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » بأن النقد تفسير وتقييم وتوجيه للادب والفن وهذه الطوابع تمثل ثلاثة اتجاهات رئيسية فى النقد العربى المعاصر ص ١٩٧

الأولى وتكتيف الأذرع وغلق الأفواه ، حتى كانت سنة ١٩١٩ وأخفقت ثورة مصر فانتهز « الماديون » هذه الفرصة وكالوا الضربات للعفن المستشرى والفساد الذى تزكم رائحته الأنوف .

وكان من العبث أن يتوقع التقدميون عقب الحرب العالمية الثانية أى تغير ، فقد كان انتصار الرأسمالية العالمية انتصارا للبورجوازية فى كل مكان . حقيقة كان الاتحاد السوفيتى طرفا فى النصر — وربما كان نقطة التحول اليه — غير أنه انصرف الى اعادة بناء ما دمرته المعارك والى مواجهة الحرب الباردة التى بدات تشن عليه من معقل الأمم المتحدة بنيويورك . الا أن يقظة العمال الذين سيتحدون مع الطلبة سنة ١٩٤٦ كان لها اثرها البالغ ، فاشتدت ضراوة الرأسماليين والاقطاعيين ، بينما وقف منها بعض الحزبيين موقف الملاينة والمساومة .

ومن هنا انطلقت أسباب الفوضى ، واشتدت الحيرة ، وأنشأت الطليعة المثقفة تنظم صفوفها . وفى هذه الأثناء كان أحد الدارسين الواعدين فى انجلترا يقرأ عن الاشتراكية ويراجع مقالات الاشتراكيين التى تملأ صحافة لندن ، ويربطها بآراء الليبراليين ويجد نجاحها نجاحا لآماله التى تريد أن تتحقق فى مصر .

كان هذا الدارس هو لويس عوض الذى يرجع من رحلته العلمية ليحتبس وراء أسوار الجامعة يدرس شيكسبير واليوت وجيمس جويس وبرناردشو ، ويوطد علاقاته بتلاميذه في « جمعية الجراموفون » ويدعو بعضهم الى داره الصغيرة ليخوض معهم فى ادق مسائل السياسة والاقتصاد والفن . وقد وقفهم على ضروب مختلفة من الاشتراكية ، وبرغم مسيحيته فقد رفض أمامهم الاشتراكية الانسانية التى استمدت تعاليمها من فلسفة يسوع الروحانية — آمرة بالمحبة ولعن الغنى واعطاء الفقير — كما رفض الاشتراكية الديموقراطية التى حمل لواءها فى المانيا « لاسال » و « لينخت » وقتا ثم كفرا بها عندما تسلل اليها « بسمارك » وربما صارحهم بميله الى الاشتراكية الفابية وكان من اقطابها برناردشو الذى يعجب هو بمسرحه وبأفكاره المتحررة . على أن الأغلب أنه كان أكثر تعاطفا مع الاشتراكية الجادية العلمية ، واحيانا ما اثنى على ماركس وانجلز ، وربما جاوزهما بالثناء الى لينين . وكان لا يحب ستالين ويأخذ آراءه فى « اللغة » و « الفن » بحذر . الا انه مع ذلك فارق الماركسيين مؤخرا بحمله شعار « الأدب فى سبيل الحياة » وقد أصبح

يؤمن بأن الاشتراكية لابد أن تتسع ـ فيما بين قطبي المادية والروحانية ـ لكل المعاني الانسانية الكبيرة التي ترفض أن تكون « الاشتراكية العربية » اشتراكية قومية فقط أو اشتراكية عالمية فقط او اشتراكية مادية الوسائل والغايات أو مجرد رؤية روحية لا تجابه مقومات الحياة المادية أو نظاما اجتماعيا شموليا حديديا لا يفكر الا فى الجماعة ويسحق شخصية الفرد .

ولأن هذه الاشتراكية ـ فى رقعتيهما ـ تاريخية فقد بارك خطوات شميل وسلامة موسى والشوباشى ، ورجع الى الوراء سنوات وسنوات متعمقا التيار الحضارى الذى أراد وقفه المستعمر ـ الانجليزى فى مصر والعراق وفلسطين ، والفرنسى فى سوريا ولبنان والجزائر وتونس ومراكش ، والايطالى فى ليبيا ـ وهو يمضي لا يلوى على شيء . ولعله عندما أعطيت له الفرصة لأن يحرر لجريدة « الجمهورية » صفحتها الأدبية ولأن يحاضر فى « معهد الدراسات العربية » وجد من الضرورى ان يبسط ـ كناقد ظهرت ميوله للمادية العلمية ـ ما خفى عن الفكر السياسى والاجتماعى فى مصر من الحملة الفرنسية حتى اليوم ، ولم ينس أن يشير الى عمليات التخرر التى بلورها كل من الطهطاوى والشدياق ، وهى في نظره ليست دون ما قدمه سارتر أو كامى أو جان أنوى ـ ولم يعقد ثمة مقارنة فى الواقع ـ كذلك كان لابد أن يقرر أن الانسان ثمرة بيئته وابن عصره ، وقد قالت ذلك الماركسية فظهر بوضوح أن هناك تفاعلا بين الحياة المادية والتطور الاجتماعى فى تراث الآداب والفنون وفى الفكر بعامة « وقد كانت الفلسفات المثالية والروحية من قبلها تتجاهل هذا الأثر وتصور الأدب والفن والفكر بل وأحداث التاريخ نفسها على انها مجرد اشعاعات فردية عبقرية لا أثر فيها للتطور المادى أو الاجتماعى » (١) .

ان هذا ـ ونقصد حشد المثاليات ـ مقابلا لنزعته الانسانية هو محور فلسفته ، او قد اصبح كذلك منذ رفض الاسراف فى التفسير المادى للادب على النحو الذى يذهب اليه الماركسيون ، واعتبره فى قاموس النقد الأدبى «أسطورة جديدة» تقوم مقام «أسطورة المثالية» . ولقد رفض أيضا القضية الماركسية الأخرى التى تقول بضرورة قيام الفن والفكر فى جانب الحياة قياما مفروضا أو ملزما ، لأن ذلك يشكل

---

(١) الاشتراكية والادب ٥٢

تهجما على الوجدان الانسانى من حيث انه يسخر لخدمة التقدم وحده مع ان ثمة وحدة بين المادة والفكر لا يمكن تجزئتها ولا فصمها .

وتبعا لذلك كانت نظريته فى الأدب أكثر تحددا من نظرية غيره ، وقد حرص هو على ابراز معالم هذه النظرية فساقها على هيئة سؤال أجاب عنه « هل هناك أدب اشتراكى » واذا كان وهو لابد كائن ، فما حدوده ؟ ان منطلقه الاشتراكية ، لكنها الاشتراكية عندما تكون « فكرة انسانية اولا وقبل كل شيء » وبحكم انها كذلك فأهم خصائصها « الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التى لا تعرف الحدود » وهى لابد أن تقترن بتراث الماضى ونتاجى الحاضر والمستقبل على أساس الاعتراف بكل ما يذكى شوق الانسان الى « الحق والخير والجمال » وبكل جاد من مذاهب الفكر والفن والأدب مهما يكن تعارض هذه المذاهب. الا أن هذا الاعتراف ـ وهو عظيم ـ لا يعنى القبول المطلق ، لأن اشتراكيته تنكر فعنلا ما ليس بالذات ومالا يخدم الذات ، كما تنكر ان يكون ثمة فصلا بين الذات والموضوع وبين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون « وهى ترى نفس الراى فى كل صدع بين الفكر والعقل وبين المبدأ والسلوك وبين الوظيفة والعضو وبين الغاية والوسيلة » .

ان « الفن للفن » و « الأدب للأدب » و « العلم للعلم » و « الحق للحق » و « الخير للخير » خرافات ابتكرها المثاليون ليحموا انفسهم من عدوان الماديين ، وبالمثل « الفن للمجتمع » و « الفن الهادف » و « الفن ذو الرسالة » وغيرها كلها ناجمة عن هذا الفصل المصطنع بين المثال والمادة وبين الكلى والجزئى . ولهذا كان لويس عوض أكثر نقادنا اقبالا على مختلف مذاهب الأدب ، وأكثر قبولا لتناقضات الأدباء ، ودلت نقوده التطبيقية ـ وهو يتجه فيها دائما اتجاها تفسيريا ـ على رضائه الكامل عن « اى عمل أدبى يكشف عن وجهة نظر ازاء موقف حياتى أو ازاء نظام اجتماعى ما ، بغض النظر عن طبيعة مغزاه أو مضمونه مادام يراه حلقة من حلقات الحركات القومية الأصيلة » .

وليس من شك فى أن هذا يبرر لماذا احتضن الاتجاه العبثى الذى يضرب فيه أعداء المسرح وأصحاب اللاقصة ، وفى الوقت نفسه يلقى الضوء على خلفياته التاريخية التى تجمع التراثين الفرعونى والاغريقى على صعيد واحد من الفهم الذكى . فاذا أضفنا الى ذلك أن له ديوان شعر بعنوان « بلوتولاند » ومسرحية نثرية بعنوان « الراهب » ظهر لنا

لماذا لم يتخصص فى مذهب من مذاهب الفكر والفن والأدب ، ولماذا اخلص للتفسيرية في النقد مع أنه كان فى وسعه أن يكون ناقدا محترفا تقييميا ، أو ناقدا أكاديميا يولع بالتوجيه .

ان لويس عوض فنان بطبعه ولا يحب العراك ، وعندما يصدر فى نقده أية أحكام فهو يغلفها بورق ملون يحرص على أن يعطره بالمحبة والوداد ، ويستعين بحصيلة هائلة من الاهتمامات التاريخية التى تكبح جماح « تأثرياته الأولى » ليكون موضوعيا يمسك بالعصا من وسطها .
وعلى الرغم من كل محاولاته التحييدية وجهوده فى ربط الحديث بالقديم ــ فى ضوء مفاهيمه المصرية ــ فان طابع الماركسية يظل غالبا عليه حتى ليتصور بعضنا أن دحضه للمادية ليس الا لعبة من الاعيب النقاد . لقد صرح بأن اشتراكيته « تعترف بالمادية من حيث كونها نقدا للمثالية ولكنها ترفضها ولا تقبلها من حيث ادعائها سر الحياة » (١) ويكفى هذا الاعتراف المشروط ليربطه بالماركسية الى الأبد .

ولتكن هذه الماركسية ما تكون ــ فنحن نسلم بأنه لا يأخذ منها كل شيء ــ وليكن هو زعيما بأن يجعلها تتسع لهذا الاتجاه الذى يتعارض معها أيديولوجيا ، ونعنى به الوجودية التى احتفى بها أيما احتفاء ، فان الشيء الذى لا شك فيه أن كتاباته كلها تشهد بعالم يشغل نفسه دائما بالخصائص المميزة لكل عمل فنى ، وقد فطن محمد مندور الى هذه الظاهرة فقال عنه انه يعمل على « ايضاح الخطوط التى يتكون منها نسيجها ، فتراه مثلا كناقد مثقف خبير يكتشف فى جمهورية فرحات للدكتور يوسف ادريس شبيها بما عرف عند الرومان القدماء باسم مسرحية الماسك أى القناع » (٢) .

ومع ذلك فالتنظير عند لويس عوض أعظم من التطبيق ، يدل على هذا فى المحل الأول كتابه « دراسات فى أدبنا الحديث » الذى أصدره عام ١٩٦١ ، واذا طرحنا من حسابنا « المسرح العالمى من اسخيلوس الى آرثر ميلر » الذى أصدره عام ١٩٦٤ ــ وهو يقف فيه عند مجرد العرض أو التقديم ــ وقرنا بكتابه الأول تطبيقاته على جون شتاينبك

---

(١) الاشتراكية والأدب ٥٨ ومن الضرورى أن نسلم معا أن حتمية التطور وعلاقة الفن بالواقع وقضية الشكل والمضمون ــ وقد نشرها نثرا فى نقوده ــ تدل على ما نذهب اليه .

(٢) النقد والنقاد المعاصرون ٢١٢

ومایاكوفسكى وبوريس تاسترناك وهمينجواى ، وقد ضمنها كتابه « الاشتراكية والأدب » لا يتغير الحال فهو صادر عن مبدأ أساسى يلخصه قوله التالى « العامل الانسانى وحده يصح اتخاذه قاعدة لتقويم أى عمل أدبى » .

لكن العامل الانسانى لا يعنى « الهروب » من المجتمع بكل ما فيه من قضايا ومشكلات وطموح وبشارات ، اذا كان هو مع الجديد فانه لا يهمل القديم لأن « من ليس له قديم ليس له جديد » كذلك لا يغض النظر عن الهدف على اساس أن « المعتقدات الدينية والفكرية فى كل عصر هى وليدة الواقع الاقتصادى الذى يمر به المجتمع » ومن هذه الفكرة نسلم بان الأدب المسرحى كله لا يخرج الا حين يصبح المجتمع عبدا للجبر، واما الاختيار — وهو فكرة او فلسفة — فلا يخرج ادبا مسرحيا قط ؛ لأن أفراد المجتمع المؤمنين به لا يرتبطون باقتصاد ثابت ثبات الاقتصاد المتحكم فى الريف . فهم قلقون ، ولا يعرفون الزمان ، ويعتمدون على القدر بحيث يكون شعارهم « الله وحقى » على ما ردد شكسبير فى بعض أعماله الخالدة . وليس ثمة اعتراض على هذه النظرية — وقد وصفها مندور بأنها بناء ميتافيزيقى يرفضه لا على أساس أن القدرية هى طابع الريف العام وانما لأن الدراما الاغريقية ازدهرت فى مرحلة آمن الناس فيها بالجبر ثم تخلوا عن هذا الايمان (١) — فهى لا تتدخل فى تقييم الأعمال المسرحية التى يتصدى لنقدها ، بل ربما لا يعنى فى نقده المسرحى بأى تأصيل للصراع الا من حيث انه انعكاس لقضايا فكرية يعانيها الأديب مع معاناة مجتمعه لأزماته .

لقد نجح مثلا فى أن يقدم لنا مسرحيته « الراهب » ونجاحه فيها لا يرجع الى أنه حدد بها معالم الدراما المصرية المعاصرة ، لكن يرجع الى احكام حلقات الصراع فى بناء كلاسيكى يطرح للمناقشة قضية المثال والواقع من خلال « أبانوفر » الثائر . كذلك نجح فى أن يناقش درامات يوسف ادريس والفريد فرج وغيرهما ونجاحه فيها — أيضا — انما يعتمد على أن موضوع نقاشه كان فنيا ، وابتعد ما وسعه عن التاريخ وتعرجات سيره . ومع كل ذلك ففكرته عن المسرح وتمثله تاريخيا من حيث هو جنس أدبى هام أعظم كثيرا من تطبيقاته حتى ليخيل للمرء أنه لا يأبه بالبحث عن « قيمة » المسرحية بالقدر الذى يبحث فيه عن طريقة

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ٢٠٧

ربطها بعمل عظيم سابق . ويبقى شيء هو اهتمامه بكثير مما يصدر عنه « أعداء المسرح » . ان نقده لأعمـال هؤلاء لا يدل الا على شمول نظرته وسعة افقه ، والا على انسانيته التى تريد أن تجعل الأدب مناط أمل فى اجتماع الشمل الانسانى المفرق .

وأما آراؤه فى الشعر ـ وهو شاعر كما ذكرنا ـ فتقوم على شيئين : الأول الطبع وقد حيا « ايليا ابو ماضى » بعد موته بأنه « شاعر مطبوع لا يجادل فى ذلك حتى أقسى ناقديه » كما حيا عبد الرحمن الخميسى لقلة ما يقول لأنه مفطور الا أن هذا بالطبع يعيبه قصور الأداة اللغوية ، فهو هنا تاثرى خالص . وأما الثانى فوجود الرومانسية والكلاسيكية لا يتعارض مع الحركة التى تريد « أن تجعل من صور الشعر الجديد شيئا معبرا عن مضمون الحياة الجديدة ، ثورة فى العروض وفى المعانى وفى أساليب البيان وفى كافة ما يسميه أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين أدوات الشعر » .

وفيما عدا ذلك مما تهدر به المطابع وبه شبه وزن وشبه قافية ويحمل اسم « الشعر الهادف والشعر الفكاهى وشعر المعركة والشعر فى سبيل الحياة » كما يقول فهو ليس شعرا ولا يدعو الى خير مجتمعى، بل يزهدنا في الأهداف وينسينا الكفاح والمعركة والدنيا بأسرها . وعلى هذا النحو نراه يصدر عن وجدان الشاعر ويطبق ميداه الأول تطبيقا صارما ، ويختار صلاح عبد الصبور نموذجا له ، وان كان هذا النموذج يتسع للتعبير عن واقع عصره ومجتمعه وقلق الانسان فيه ، دون ما حاجة الى افتعال النصر . فقد أجاد صلاح عبد الصبور عندما اختار أن يصرع بطله زهران ولو انه « كان فنانا رخيصا لختم قصته بانتصار الحياة العاجل فقال : ان موت زهران مثلا علم قريته كيف لا تخشى الموت » ولعلنا من هنا نلحظ كيف يفارق لويس عوض الماركسيين ، ويرفض مبداهم فى ضرورة الانتصار .

وأما آراؤه فى القصة فتنبع من الروح نفسها المولعة بالجمال . فيحيى حقى عنده يقدم ما يدل على أصالة فنه وصدق احساسه بالحياة ، وهو عندما يركز بواقعيته على ريفنا المصرى لا يجعله مسخا وشقاء ـ كما اعتاد أن يفعل كتاب الواقعية من قبل ـ لكنه يفيض عليه الكثير من عشقه للاناقة والجمال . ولا باس مطلقا من مناقشة اللغة على الرغم من أن زملاءه لا تروعهم « الحساسية اللغوية وبلاغة بعض التعبير

الدارج » هــذا الى جانب اطراد الفقرات والعبارات « الجزلة الرصــينة » التى لا يكتبها الا كل متمرس فى أساليب القدامى متذوق لجمالها .

ولا شيء أكثر من هذا تقريبا ، الا اذا كان هناك ما يجعله يطبــل للواقعية عندما يمثلها برهافة يوسف ادريس مشــترطا فيهــا ألا يكون مركزها ذات الكاتب أو ذات القارىء وانما تكون « تجربة موضوعية من تجارب الحياة تجري كلها حول ما نسميه الشخص الثالث » . انه يحبذ الحقيقة الموضوعية كمــا هى فى الحيــاة ــ بغض النظر عن اشــخاص الناظرين أو شعورهم أو أحكامهم شرط أن تتسع لتشمل كل الوجود .

وهكذا وهكذا مما يفصله عن الواقعيين الجدد ، لكنه لا يبعده كل البعد عنهم كذلك لا يبعده كثيرا عن التأثريين حيث يرتمى فى أحضــان طه حسين ومن دار فى فلكه . والحقيقة مرة اخيرة ان هذا الناقد كمنظر يعتبر ماركسيا بنحو أو بآخر ، وكمشرع يمكن أن يقدم أنصع الآراء عن التقدم الانسانى وكيف تكون الأولوية فيه للعلاقات الانتاجية ، كما تقول المادية العلمية ويصدق على قولها التــاريخ . فيبقى من هنا مذهبــه تفسيريا تقدميا قد يعنى بازجاء توجيهات معينة للحياة ، واذا كان يذكر له شيء آخر فتحليلاته التاريخية ــ بخاصة فى الدراما ــ دون أن تهمل عناصر الفن والجمال ، ونسى أو تناسى أن يدلى برايه فى قضية الشــكل والمضمون مكتفيا أن يكون « للفن دور انسانى » شعاره الأول .

- ٤ -

كثيرة جدا العبارات التى ترد فى كتابات الماركسيين على أنهــا دعوة الى العناية بالفن ، فاذا دققنا النظر فيها وجدنا العملية الاجتماعية (١) ــ فى مفهوم ماركسى ــ هى وحدها التى يمكن أن تفسر مظاهره وأسباب وجوده . ولقــد كان ليون تروتســكى من أبرز هؤلاء الذين احتكموا الى قانون الفن ، لكنه لم يكن الماركسى الوحيد الذى اخفق فى بلورة الهدف الحقيقى للادب . حقا تبدو علاقة هذا الأدب بالثورة مما لا يمكن انكاره لكن أسبابها حيثما نظر اليها كمادة فنية او كمؤثر تظل ــ عنــده ــ فى

---

(١) يقصد بالعملية الاجتماعية الانجازات التى يقوم بها المجتمع بجميع فئاته ، وتلعب العوامل الاقتصادية والجغرافية والجنس والدين أدوارا مختلفة فى تحديد الفلسفة والثقافة بعامة وتشكل طبيعة الحكم على اى عمل فنى .

حاجة الى أى تقديم يبعدها بقدر المستطاع عن العنصر الدعائى ، فلا تبدو السياسة نقطة البدء فى الموضوع .

وفى دور متأخر من تاريخ النقد وجد نقد سياسى يحرص على أن يسوى بين القيمة الأدبية ودعاوى الماركسية للاصلاح الاجتماعى ، وقد اعتمد فيما لحظه فان أوكونور على تأكيدات ماركسية بأن الفن فى جملته قد لا يكون على علاقة مباشرة بتطور المجتمع العام ، لكن لينين الذى احتفى بالخيال - وهو ما هو فى الفن - نادى بضرورة أن يصير الأدب « جزءا لا يتجزأ من النضال المنظم المخطط الموحد لدى الحزب الاشتراكى » (١) .

وهكذا مما يكشف عن أن النقد الماركسى لم يكن قط موضع اتفاق أو نقطة تلاق بين الطليعة التى تؤمن بالمادية العلمية وحتمياتها . وكان الذين برزوا منها ويكتبون عن الفن دون الرجوع الى السياسة كثيرين الى حد تصور معه خصوم الماركسية أن من السهل استبدال نظرية تين فى الجنس والزمان والبيئة بالعملية الاجتماعية كلها وليس بالسياسة فقط ولا بالاقتصاد فقط ولا بهما معا .

ولربما بدا اليوم ذلك تعسفا أى تعسف ، ففى أوربا - بل حتى فى أمريكا - نقاد ماركسيون لهم وزنهم فى الحياة الأدبية بصفة عامة ، ولقد قدموا ما قدموه وهم يؤمنون بأن الحفاظ على حرية الفنان اذا كان يتعارض مع الأهداف السياسية والاجتماعية فينبغى أن يضحى بالحرية لأن العصر أولا عصر سياسة ولأن الأدب ثانيا يجب أن يختبر من حيث ما يؤدى ومن أين جاء وبماذا يتصل وبمن وعلى أى القيم يبقى وايها يدر ! .

وعندنا فى مصر نقاد من أولئك وهؤلاء ، لكنهم كانوا لحسن الحظ - باستثناء مندور وعبد العظيم أنيس - شعراء لديهم قضية الفن ينافحون عنها ، وتمكنوا من أن يوازنوا فنيا بين النظرين اليسارى والتحفظ اليمينى ، دون أن يهدروا حقهم فى الوقوف فى صف الثورة .

ومحمود أمين العالم أحد هؤلاء ، استطاع بخطى ثابتة ورصينة أن يحتل القمة فى أكثر من مؤسسة فنية . وقد شاركه عبد العظيم أنيس فى رحلته الطويلة الشاقة ، فبرزا معا على مسرح الأحداث ، واشتغلا

---

(١) النقد الأدبى بترجمة صلاح احمد ابراهيم ١٧١ ط. بيروت سنة ١٩٦٠

فى الصحافة والاعلام السياسى ، واشرفا على عمليات النشر والتوجيه المسرحى ، وخاضا معارك التوعية ، وعرفا بالثقافة والحضارة ، وكتبا عن الوسائل الأدبية واللغة والنزعة الانسانية والقيمة العالية فى الفن ورغيف الخبز واسرائيل دون أن يدل عليهما أنهما يبددان جهودهما فى شتى المواضع . وعلى الرغم من أن لكل منهما عقليته ـ فالعالم متفلسف وانيس رياضى ـ فانهما قادران معا على أن يستغلا الاحصائيات عن تجارة النشر فى الوطن العربى بالمستوى نفسه الذى يبرز وجودية عبد الرحمن بدوى وانهزامية ابراهيم ناجى لتأكيد حاجتنا الى الثورة . ثم على الرغم من أنهما يستجيبان دائما أو غالبا اذا طلب منهما كتابة أى مقال فى أى وقت عن أى موضوع، فانهما يحرصان على أن يوجها نتاجهما حتى النهاية نحو تحديد قضية الأدب والفن على اساس أنهما مظهران حقيقيان من مظاهر الثقافة، ثم على أساس أن يكون لكل فنان أو أديب موقف معين من العملية الاجتماعية .

ولقد نشرا عام ١٩٥٥ كتابا واحدا سمياه « فى الثقافة المصرية » يعتبر حتى الآن اكمل كتاب يشرح نظرية ادبية ويصف تطبيقا . واذا كانا لم يكررا التجربة نفسها فقد ظلا على تصورهما الذى كشفا عن معالمه فى الكتاب المشترك . ومن السهل على أى حال أن نقتبس منه أى نص للدلالة على شىء ما فلا نحتاج الى تحديد من صاحبه منهما ـ فقد اثبتا فى الفهرست كاتب كل فصل ـ لأنه جزء من كل يحمل وجهة نظر محددة وتفكيرا معينا ، بل لعل صياغته أيضا واحدة .

والناقدان الماركسيان قبل ذلك يريان الطريق والأسلوب والتاريخ واللغة والفن والدين والمنطق والحرية والكون والحياة مجموعة ارتباطات تحدد بالضرورة نوع التنظير وطبيعة التطبيق فى مجتمع ينبغى أن يكون متطورا ، أى يكون متحركا بحيث يقضى على « الحالة الراهنة » . واذا كان التحرك يعنى أن يكون ثمة تغير مستمر فى الفكر والزمان والمكان فلابد أن يسهم اسهاماته التى تجعل « الواقعية الاشتراكية انجازا عمليا فى المجتمع ، وفى الفن قاسما مشتركا بين الرومانسية وأية واقعية قائمة . وكان قد ظهر بوضوح ـ على مطالع القرن العشرين ـ اهمية التاريخ والأسطورة والفولكلور ، فلما اضاف لينين الخيال كقيمة فنية بدعوى امكان « تحويل الأفكار المجردة الى واقع متخيل » أحس العالم وانيس أن من الممكن حمل مسئولية الأدب الذى ينمو نموا داخليا ويصوغ واقعا اجتماعيا صياغة متسقة تعمل على انقاذ الفرد من بين براثن

الراسمالية والذى اذا ربط بين مقومات الحيـــاة ــ فى حدود العملية الاجتماعية ــ كان علامة على الصحة ونقضا للتفسخ ورحلة من الضـــياع الى الثورية . لكن هذه المعالجة الاجتماعية اذا تدخلت فى التعبير الثقافى ــ وهى حتما تتدخل ــ فانها تعنى اهدار قيمته الفنية اذا كان تعبيرا فنيا أو أدبيا (١) .

هكذا يقـرر العالم ــ وبطبيعة الحال يوافقـــه أنيس ــ فيلتقى بأرشيبيلد ماكليس وماكس ايستمان وادموند ويلســـــون وغيرهم ممن يستطيعون أن ينقدوا على قاعدة ماركسـية دون أن يهدروا فنية العمــل الأدبى ، وبحسـبهم ان يكون واضحا تماما أن اى عمل أدبى يبين بما لايدع مجالا للشك مدى تكيف مؤلفه مع المجتمع . وليس عجيبا أن يتفقوا ومعهم امين العالم على الحط من شان جماعة من الأدباء أجمعت الأغلبية على تفوقهم ومنهم بصفة خاصـــة توماس اليــوت ، وقد وصفه العالم بأنه أحد كبار رءوس الرجعية فى الفكر الحديث .

على أن المناسبات هى التى كانت تستثير جهود ذينك الناقدين فقد يحدث ان يتناول طه حسين مثلا « صورة الأدب ومادته » فينبرى كل منهما للرد عليه ــ فى مقال مشترك ــ وتثار بذلك معركة ادبية يدخل العقـــاد فيها طرفا ثالثا . وتســتمر هذه المعركة الى أسابيع تبسط فيها مسائل الشكل والمضـمون والصورة والأسلوب على نحو اذا راجعنا فى اطاره تاريخ النقد العربى كله ما وجدنا شيئا أكثر جدوى مما بسطاه . ولم يتورطا فى شتائم قط ، وانما اعتمدا المنطق ، وتمكنا من أن يوجها هجومهما الى الأفكار والمبادىء فقط . ويبدو أنهما يرفضان فعلا أن يغمزا اى انسان أو أن يفرطا فى النقاش البيزنطى ، وغاية ماكانا يتعرضان به لخصومهما ــ اذا ارادا النيل منهم ــ أن يقولا على سبيل المثال « انه يريدنا أن نتصـــوره وكم تخيلنا أن نصدق هذا ، رجلا لا يعرف التفاهات » .(٢) . وربما كتما غلهما بعبارة ملتوية تكفى كل الكفاية للأخذ بثأرهما ، فعن طه حسين قالا بلهجة متزنة تقطر سخرية « ولكن هكذا شاء الدكتور طه حسين أن يحمل كلامنا مفاهيم ليست فيه » (٣) .

---

(١) فى الثقافة المصرية ٢٤ ط. بيروت سنة ١٩٥٥

(٢) فى الثقافة المصرية ٥٤ والاشارة للعقاد

(٣) السابق ٧٢

وهما يؤكدان أن النقد وان كان يخضع لتنظيرات مختلفة فليس ينبغي أن ينحرف عن اتجاهه الموضوعي الأصيل ، ويشترطان وجود حصاد فكري عميق لكل معركة نقدية تنشب . وأما حدود هذه المعركة أو المعارك فمرتبطة بحدود عمل الناقد ، ماهو على الحقيقة ؟ ولم يجيبا اجابة او اجابات مباشرة ، غير انهما اذا جمعت أقوالهما معا من دراساتهما المتشعبة امكن أن نرى شيئين :

الأول تمسكهما بالمادية العلمية على قاعدة « العملية الاجتماعية » وثانيهما عدم الاعتراض من ناحية المبدأ على أية دراسة جادة لا تتمشى ونظرتهم . فلقد يقبلان من مندور أن يدرس « ابراهيم الكاتب » دراسة تحليلية معينة لكن بشرط الا تجعله نموذجا بشريا يستحق الاعجاب ! ورفض العالم كثيرا من شعر صلاح عبد الصبور لكن حسبه كشاعر — وهو له حقيقة شعر غير رديء — وربطه به برباط التقدير ، وفي احدى مقالاته بشهرية الآداب البيروتية ندد بخلو العدد — وكان عن الشعر خاصة — من دراسة لهذا الشاعر البارز (١) ، ولم يمنعه استياؤه من ميتافيزيقية على أحمد سعيد من أن يرحب به شاعرا كبيرا ، أو فلنقل بعد أن قدمه في رحلة شعرية تمتزج فيها هياكل السهروردي النورانية بآلام الحجاج ومحبة ابن عربي كتب « ان هذا الأسلوب الشعري الذي يقدمه لنا أدونيس هو نهاية للشعر الرمزي في مرحلته الميتافيزيقية الأخيرة ، وهي كتجربة أدونيس الشعرية نفسها تعبير عن أزمة الاغتراب والضياع في مجتمعاتنا العربية المعاصرة ، وهي على أصالتها وجدتها بقية من بقايا التخلف من حركة الانطلاق الثوري في وطننا العربي الكبير » (٢)

وعلى الرغم من هذه المسالمة فان قواعدهما عن النقد لا تزال تدلنا على الصعوبة في « حصر » الأليق بنتاجنا من نظرات الماركسيين ، وعلى مقدار ما يعتقد أنه في تلك النظرات من قيمة أو اهمية يشجب السلام الذي ينبغي أن يقوم بين النقاد . . فان الناقد ليس في كل الأحوال قادرا على الا يكون متحيزا ، بخاصة اذا كانت الواقعية هي موضوع التحيز ، بحيث يبدو من العبث السكوت على من لا يمجد أدب هؤلاء الذين يأخذون بمضمون الدلالة الاجتماعية الموضوعية ، لأن مقارنة اي مقارنة تكشف الى اي حد يتميز نتاج هؤلاء بالحركة والتجاوب مع نبضات الحياة في حين —

---

(١) راجع صفحة ١٤ من العدد الخامس ، مايو سنة ١٩٦٦

(٢) صفحة ٣٦ من مجلة المصور

بالموازنة العـــادلة ـ نرى ادب غــيرهم جامدا يفتقد الحركة وتصــوزه الحيوية .

وبمراجعة كتابهما الذى يعتبر بيانا نقديا فى مجالى التنظير والتطبيق نلحظ لأول وهلة اتفاقا على عظم قيمة الفن ، ويتطوعان كلما عنت لهمــا المناسبة بالاجابة عن الأسئلة الجوهرية فيه .. عندما يكون تاريخا متصلا بالسحر والعمل واللغة والمجتمع ، وعندما يكون أداة تعبير طبقية ظلت منحرفة ـ بخاصة فى الراسمالية ـ الى ان اعتدلت بايدى المفـكرين الاشتراكيين . وانطلاقا من هذه النقطة تقوم مسلمة تقرر أنه ما من عمل فنى بغير صورة أو شكل ، تماما كأى عمل آخر لايعرف الا بصورته او شكله . وبعبارة أخرى تكشف عنه الصياغة بحيث يتهيأ لادراكنا الحسى أو تصورنا العقلى ان يتحقق بها حتى يحدد طبيعته ـ أى طبيعة العمل ـ ويحكم عليه « وسواء كنا من انصار الفيلسوف كانط فقلنا ان الانســان هو الذى يضع الحدود الادراكية والتصورية للأشياء ويصوغ لها مقولاتها وقوالبها ، او لم نكن من أنصاره وقلنا بان صورة الشىء ومقولته الادراكية والتصورية جزء من طبيعته الموضوعية ، فلاشك اننا فى الحالين نقر بانه بغير صور الأشياء لاسبيل الى معرفتها . ان صورة الشىء لاتكاد تنفصــل عن حقيقة ادراكه ، بل عن حقيقة وجوده كذلك » .

هذا الكلام يفتتح به أمين العالم دراسته عن « المعمار الفنى » للرواية العربية ـ بعـد صدور البيــان النقدى المذكور ـ ردا مباشرا على هؤلاء الذين اتهموهما دائما بأنهما يحتفلان بالجانب الاجتماعى من العمل الأدبى اكثر من احتفالهما بالشكل أو الصورة ، اى بالجانب الفنى . والتهمــة فى حد ذاتها مضحكة ، لأن مصدرها قصور واضح فى فهم كلاسيكى لدور المعنى الحقيقى فى الأدب وعلاقته باللفظ . هل ثمة ازدواج حقيقى بحيث يكون هناك شىء اسمه اللفظ أو اللغة وشىء آخر اسمه المعنى ؟ الاجابة بالنفى ، لسبب بسيط هو أن كلا منهما أداة أو وسيلة . فاللغة اداة من ادوات الصورة وليست الصورة نفسها ، والمعنى أداة من أدوات المــادة وليس هو المادة ذاتها . واذن يخطىء واحد كطه حسين عندما يقرر عكس ذلك ، ولا يشفع له فى خطئه اعتبار صورة الأدب ومادته شيئين لايفترقان يلتحم بهما الجمــال كعنصر لابد منه

هنا يتصدى له كل من العالم وانيس في رد مشترك بعنوان « الأدب بين الصــياغة والمضمون » على اساس أن موقفه يلخص الموقف النقــدى

للمدرسة القديمة « ان الأدب صورة ومادة ما فى هذا شك ، ولكن صورة الأدب كما نراها ليست هى الأسلوب الجامد وليست هى اللغة ، بل هى عملية داخلية فى قلب العمل الأدبى لتشكيل مادته وابراز مقوماته ، ونحن لانصف الصورة بانها عملية مشيرين بذلك الى الجهد الذى يبذله الأديب فى تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها فى داخل العمل الأدبى نفسه·فهى حركة متصلة فى قلب العمل الأدبى نتبصر بها فى دوائره ومحاوره ومنعطفاته ، ونتنقل بها داخل العمل الأدبى من مستوى تعبيرى الى مستوى تعبيرى آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبى كائنا عضـويا حيا » واما مادة الأدب « فهى أحداث ، لا من حيث انها أحداث وقعت بالفعل ويشير العمل الأدبى الى وقوعها ، بل هى أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبى فى وقوعها وتحققها ، وهى بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضى بعضها الى بعض افضاء حيا » (١) ·

وعلى هذا النحو يكون العمل الأدبى عندهما تركيبا عضويا يتالف من عمليات بنائية « تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا » ويصبح الجمال هنا ــ وليس له مفهوم واضح فى الواقع ــ شيئا لا يصلح للكشف عن مقومات هذا العمل الا ان يكون نتاج « الاتساق والتآزر بين الصـورة والمادة » فيسمى حينئذ بالجمال الأدبى ونقبله (٢) ويكون قبوله معلقـا بشرط نجاح العمل الأدبى . والواقع أن العلاقة بين الصورة والمادة أو بين الصياغة والمضمون لاتكون فعلا متآزرة متسـقة الا فى الأعمال الأدبية الناجحة ، واما الأعمال الأدبية الهابطة فيقـوم بين صياغتها ومضمونها تخلخل وعدم اتساق « وعلى هذا فان المدارس الفنية التى تهتم بالشكل قبل المضمون كالتكعيبية مثلا أو بالمضمون قبل الشـكل كالسيريالية والمستقبلية مدارس فنية غير مكتملة » (٣)

ذانك اذن هما محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، يقدران أن قضية التشكيل والصياغة هى جوهر الأدب والفن بعامة ، وهى لا يمكن أن تكون افتئاتا على الموضوع أو غضا من المضمون ، لكنها تحديد لوجـود الأدب على اساس ارتباطه بشكل أو صورة أو صياغة . واذا كان ثمـة وحدة عضوية بين الصورة والمضمون أو بين الشكل والمادة فان من الممكن

---

(١) فى الثقافة المصرية ٤٤ ، ٤٥

(٢) السابق ٤٩

(٣) نفسه ٥٠

ان نفصل بينهما لو اعتبر الشكل أو الصورة أو الصياغة مجرد اطار أو وعاء أو تضاريس خارجية . هنالك يتم الفصل ، حتى فى الأعمال الأدبية الجيدة . الا أن ذلك لايكون سليما على طول الخط ، لأنه يخلق موقفا نقديا تحدد دوره بزاوية ضيقة هى الوقوف عند الصورة الخارجية للعمل الأدبى أو الفنى بعامة دون الغوص فيه ودون محاولة اكتشاف الرابطة القوية النامية بين شكله ومضمونه .

ولا جدال ان تلك النظرة تنم على ذكاء وثقافة وسعة حيلة ، لكنها فيما يبدو بناء أضعف من أن يصلح لأن يكون ردا عمليا على أصحاب المدارس الكلاسيكية . فان الفصل بين « الصورة » و « المادة » لا يزال قائما عندهما كما قام منذ قديم . وكل الفارق بينهما وبين الأولين أن أولئك يفصلون فعلا ويعترفون بالفصل وأن ذينك يفصلان ويزعمان أن ثمة وحدة عضوية ، فى حين كان الأولى أن يعتبراها عملية ذاتية هى من طبيعة العمل الأدبى . بمعنى أن يكون هناك توازن وظيفى بين العناصر المكونة للادب أو المكونة للعمل الأدبى المنقود ، على أساس أن لهذا العمل منطقه ورؤية الفنان فيه محددة .

ويوحى من مضمونات هذا الموقف — مهما تكن قيمته — حددا خطاهما في مجال النقد ، وفهما أعمال اليوت وجويس واهرنبورج وماياكوفسكى فهما آليا قد يحدث أن تتحول فيه « العاصفة » مثلاً على يدى مؤلفها اهرنبورج — اذا استغل صورة جويس الأدبية — من حركة صاعدة الى حركة ناكصة داخل أبطاله « ولجمدت الحركة وثقلت ومات الاتجاه » (١) . كذلك يوحى من المضمون نفسه رفضا أعمالا قيمة لنجيب محفوظ وتوفيق الحكيم والمازنى ، وكان من الممكن أن يفسرا — على أساس وجود علاقة تلقائية بين الفن والحياة — أسباب تخلفهم فى مجال التعبير بالدرجة التى تحفظ لأعمالهم الأدبية صدقها الفنى القائم على التوازن بين عناصره الاجتماعية والعقيدية والخلقية ونحوها .

لكن مآخذ الناقدين تقابلها حسنات عدة يرجحان بها ، أولها احتكامهما الى الذوق . وهو ذوق مثقف متعال من غير شك ، على ما يظهر لدى محمود أمين العالم بوجه خاص . وقد بلغ من رهافة حس ذلك الناقد أن تذوق مالم يكن حظه من الجمال الفنى مفهوما أو واضحا فاحتفل — طوال اشرافه على الصفحة الأدبية فى المصرى المحتجبة — بشعراء

---

(١) فى الثقافة المصرية ٤٦

لم يعد لهم وجود الآن ، وكتب عن طائفة لم تكن نقائصها فى الأسلوب وضيق أفقها بقادرين على أن يحجبا عنه « شاعريتها » ولطافة صورها وهاجم صلاح عبد الصبور على قاعدة ماركسية بارزة ، لكنه وضعه فى مكانته كشاعر بارز ، وأعجب بعلى احمد سعيد ـ كما قدمنا ـ مع أنه يخالفه أيديولوجيا وأسلوب تناول ،وقال عن أحمد عبد المعطى حجازى أنه فى ديوانه الأول لم ينقطع الى ابيات تقريرية يغلب عليها الجمال اللفظى أو الحكمة المسكوكة أو الصورة المستقلة عما عداها ، وانما صدر عن أبيات « تشابكت وتداخلت الصور والأحداث والمعانى ونمت فيما بينها لتعبر عن معنى متكامل يجمع بين المعاناة الخاصة والرؤيا العامة » ومعروف من كان احمد عبد المعطى حجازى يوم طلع باول أعماله ، ومعروف أيضا من هو العالم !

ويمتاز هذا الناقد بانه أكثر قراء الشعر توفيقا ، وبانه اذا تخصص فيه فانه قد يلعب فيه دورا يفوق دوره الذى أداه حتى الآن ، لكنه يشغل نفسه بكل نتاج ادبى ، واستطاع ان يسجل فى القصة مثل ما سجله عبد العظيم انيس فى دراسته الواعية عن « الرواية المصرية الحديثة » لكن بحثه فى « المعمار الفنى فى أدب نجيب محفوظ » وتعليقه على مسرحية الفريد فرج « سليمان الحلبى » ليسا احسن ما كتب فى النقد ـ برغم شهادة القراء لهما ـ وانما الأحسن هو ما كتبه فى نقد الشعر .

وحسنة أخرى تضاف للعالم كما تضاف بالمقدار نفسه الى انيس، وهى أنهما لم يغلوا فى المناداة بضرورة وجود « أدب بروليتارى » . صحيح يؤمنان بوجود أدب بورجوازى وبأن قوميتنا المصرية نشأت من عمليات التجمع والترابط بين فئات الشعب طوال حركات المقاومة ضد الغزاة وطغيان الولاة وبأن الشعر العربى الحديث أخذ اتجاهه من خلال عمليات الكفاح الجديدة ، الا أن ذلك لم يفض الى الاعتراف بما يسمى أدبا بروليتاريا مستمدا من النظريات الايجابية فى الحضارة الاشتراكية ومستبعدا مالايجعله يزدهر مما يوجد فى الحضارة الراسمالية . وربما استعملا التحليل الطبقى خلال كتاباتهما ملاحظين ـ مثلا ـ أن انحياز البورجوازية الى كفة الأستعمار البريطانى أوجد « حافظ ومحرم ونسيم ومطران » غير أن ذلك لم يكن ليشكل نظرة ضيقة تمنع التنويه بفضل من لايصلون لماركس ، ولو فعلا لرفضا جزءا ضخما من تراثنا يقوم أساسا على التسبيح بحمد الطبقات الحاكمة ومن يضلع معها .

ولقد استتبع ذلك قبولهما لأى اتجاه نقدى لايتبناه مذهبهما . وآية ذلك تعليق العالم على كتاب فى النقد التحليلى لأحد الفرنسيين المعاصرين اسمه شارل مورون وفيه يسجل بصراحة أنه ـ أى الكاتب الفرنسى ـ يرد على كل اعتراض على تطبيق علم النفس التحليلى للادب والفن ، ويقدم منهجا جديدا للنقد النفسى الذى يضاعف من معرفتنا بالأعمال الأدبية . ومثل ذلك نجده عند عبد العظيم انيس ، فهو يعترف لطه حسين بثورية فكرية حادة على الرغم من أنه بورجوازى ـ وهو يتعاطف غالبا مع البورجوازية الصغيرة ـ وعلى الرغم من أنه يمثل الرجعية النقدية اذا قورنت دراساته بما يقدمه هو نفسه من دراسات . ومع ذلك فان الاتكاء على الماركسية غالبا ما يمنح النقاد آفاقا رحبة ، ويبسط تحت اقدامهم ارضا صلبة .

واما الحسنة الثالثة ـ وسنجعلها الأخيرة ـ فهى ايمانهما بمصر الحاضر ومصر الماضى باطاريها الفرعوني والعربى . ولهذا ينبغى فى كل الأحوال الحفاظ عليها وعلى تراثها ، ويصبح صراعنا من أجل تحريرها قضية حياة أو موت . ويدار هذا الصراع فى جبهات عدة بعضها الفكر كما أن بعضها القتال فى المواقع العسكرية ، وبينما يتوقف النصر العسكرى على جنود بيدهم تحريك الزناد فليس يخلو الأمر من مواجهات ثقافية ونداءات تعرف بالضرورات المادية التى توجه دائما لخدمة الانسان ؟

والواقع أنهما شكلا ثقافتنا المصرية بادىء ذى بدء لا على « العملية الاجتماعية » التى مارسها المجتمع المصرى بمختلف فئاته ـ فهذا ينطبق على كل ثقافة من حيث هى مدلول عام ـ وانما على هذه العملية عندما تتخذ موقفا معينا من الاستعمار ، وحياتنا الخاصة بكل مافيها من محاولات بناء وانجازات وعواطف ترتبط على نحو ما بهذا الواقع المعقد، فيصبح النظر الماركسى من هنا سياجا لأيديولوجية مصرية قد تكون عربية اشتراكية او عربية ناصرية او ماشئنا أن تكون ، الا أنها فى الدرجة الأولى نابعة منا ومتصلة بأوضاع الحياة فى غير مصر من أقطار العرب .

وحيث ان الأدب والفن نتاجان يقصد بهما الى العامة والخاصة فانه يكون من المفيد جدا طرح مالا يدعمهما من أقوال ماركس طرح الزاهد الكاره ، مادام المجال عربيا له ظروفه وصراعاته وتفكيراته وارهاصاته بالثورة على نحو خاص . وحيث ان ثمة كثيرين من الماركسيين اخذوا بمبدأ « لايجوز للفن ان يفرض علينا أية فكرة حضارية » كما يقول ارنست

فيشر ، وحيث انه ليست هناك ــ فى الحقيقة ــ نظرية ماركسية فى الفن، فقد عملا على أن تكون لهما «نظرة» علمية متطورة فى حدود كل ما بسطه ماركس وانجلز ، واذن نفيد من المادية العلمية فى وضع أسس علمية موضوعية تصلح لأن تكون علامة علينا وشعارا لنا وموضوعا يتحدث عنا .

اما عند التطبيق فاننا نرى كيف اجتذبا أدباء العرب ــ وليس أدباء مصر فقط ــ وكيف أخذا الجميع بالمضمون الثورى الذى يحتوى قيما ايجابية في بناء المجتمع الاشتراكى الجديد . وكان كل ما تورطا فيه ــ بخاصة العالم الذى ينبغى أن يهتم كشاعر بالتعبير الفنى ــ أنهما ركزا على الدلالات الاجتماعية فى الأعمال الأدبية منعزلة عن أشكالها التعبيرية ، فهوى الحكيم وعبد القدوس ونجيب محفوظ أو أخذوا بتهمة الرجعية[1] وثبت ألفريد فرج أمام الفحص بمسرحيته « سليمان الحلبى » لأنه اعتمد التراث اعتمادا جعله يدفع بنجاح الى المسرح شخصية ورثت تراث أهل العدل من « المعتزلة » كما ورثت نموذج « المتوحد » عند ابن باجه وملامح « ابن يقظان » الذى رسمه ابن طفيل باحثا عن الحقيقة وعندما يضع يده عليها يعيشها منفردا ، وتمكنت بشيء من فلسفة ابن رشد من أن «تدمر» أو « تصرع » الثورة الفرنسية على أرض مصر مقدمة على « الفعل » من اجل العدالة وحدها ، ولم يعرقلها الفعل كما فعل بهاملت شيكسبير !

وكألفريد فرج كثيرون عاشوا الثورة العربية كما ينبغى ان يعيشوها هناك أبو شادى ــ الذى هربه من الميدان فجاة للأسف الشديد ــ وكمال عبد الحليم ومعين بسيسو والبياتى وعلى أحمد سعيد والفيتورى ، حرصوا جميعا بأشعارهم وأحاديثهم على أن يعمقوا معاناتهم فى أبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية العامة . ويصدر العالم هنا أحكاما قيمية، فكلمات البياتى مثلا ترسم لنا رحلة حياته الواقعية والفكرية وينجح فى أن يلخص موقفه فى تلك الكلمة السريعة « الموت من أجل الحرية لا الموت بالمجان » وعلى أحمد سعيد « اتخذ من الشعر رحلة صيد للمعانى الغريبة والتجارب الوحشية وديوانه الأخير رحلة أخيرة من مملكة الحياة الى مملكة الغربة والغرابة » وقد وفق فى ذلك حتى انه سيترك اثرا عميقا فى كثير من الشعراء المعاصرين . وعبد المعطى حجازى ينجح اذا عبر عن موضوعات قومية ويضيع مع الحزن ويفتقد الأمن فى أغلب القصائد

---

(١) فى الثقافة المصرية ٣٠ ، ٨٤ ، ١٥٤

الوجدانية ، لكنه فى الجملة « لايعبر عن تأملات شاعر مفكر بقدر ما يعبر عن انفاس شاعر مناضل يرتعش شـعره بالانتمـــاء والإلتزام وحرارة المشـــاركة » .

وهكذا وهكذا حتى ليبدو من السهل اصطناع طريقة « التقويم » أو « التقدير » لتكون فى نهاية الأمر مفتاحا لفهم منهجه فى التحليل . وعلى الرغم مما قد يثيره موقفه من حيث كونه «يصدر» حكما نهائيا فانه يدعمه دائما بتوسيع المجال الذى يتحرك فيه . والدليل على ذلك مناقشـته لديوان على أحمد سعيد « التحولات » وعرضه لأعمال صلاح عبد الصبور ونقده لشعر البياتى . فكل هذه تكشف عن ثرائه الفكرى والعاطفى ، وعن تمكنه من استخدام الألفاظ التى « تصف » الموقف تماما ، ثم نلحظ انه قد لايكتفى بالعملية الاجتماعية تقويما للفن وانما يقدم الصياغة الشـعرية ليعقد حكمه أو ليجعله مزدوجا . وهو يضع لهذه المهمة الدقيقة مبادىء مقنعة ، أو يمهد لها بتمهيدات لا نجد معها مفرا من التسليم بما يقوله . فابن الرومى العظيم درسه العقاد دراسة سطحية من خارج الشعر وليس من داخل تراكيبه وعلاقاته الخارجية ، ولهذا فقد قتله . والعقــاد نفسه له نهج نقدى تحليلى، وكان ضمن حزب الفئة الدنيا من الطبقة المتوسطة، ولهذا فان شعره نقد مرير وحاد وذو فاعلية ، وبرغم أنه ذاتى تخصبه قيم جديدة فى حدود اللفظ والمعنى !

وان تقديرات العالم القاطعة تشبهها تقديرات عبد العظيم أنيس ، ويكفى ماكتبه عن الشرقاوى (١) ، ففيه المثل الأكمل للحكم النهائى في مجال الرواية ، وهو اذا كان لاينقصه التحمس فالأناة تعوزه ، الا اذا شئنا أن نتغاضى عما لديه هو كناقد ولدى الشرقاوى كفنان من مآخـذ أو هوى ، فيصبح الحكم مبررا لأن يرتب الفنانون فى درجات ، فيتقدم فلان ويتأخر فلان ويتوسط فلان ، وقد يوضع فى القمة فجأة من يمكن الا يكون لديه سوى عمل ادبى ناجح واحد أو عملان !

على اى حال لا يمكن اعتبار العالم وانيس من سدنة النقد التقويمى ، لكن يمكن أن نجعلهما على رأس الذين يستطيعون اختـــراق الحواجز والمسافات لعقد المقارنات والموازنات التى تقوم ــ بلا أدنى شك ــ على تقديرات مسددة . فنجيب محفـوظ قد يكون بينه وبين جـويس أو بروست وشائج ، وبين اليوت وشعرائنا من أمثال صلاح عبد الصـبور

(١) راجع فى الثقافة المصرية ١٧٧ وما بعدها

والسياب علاقات ، وبين اليوت هذا ومايا كوفسكى تقوم مقارنة واعية على أساس ان كلا منهما صائغ للشعر ويعرض للحضارة الحديثة على اختلاف منهجيهما وأسلوب تناولهما ٠

ويطول بنا الأمر اذا ذهبنا نبحث فى جوانب هذين الناقدين المتعددة، وربما يكون خير ختام للحديث عنهما أنهما يقفان دائما وقفة العقل الذى يومض لامحا قيمة أى عمل أدبى يوضع تحت مجهر الناقد ليفسر ويقوم.

- ٥ -

فى الكتاب القيم « مشكلات علم الجمال الحديث » الذى أشرف على تحريره الناقد الروسى المعاصر سيرجى موزنيياجون Sergei Mozhnyagun اكثر من بحث عن الأدب وعلاقته بالواقعية الاشتراكية والواقعية الكلاسيكية أو النقدية ، وفى الوقت نفسه ثمة محاولات اجازة للمضمون الاشتراكى أن يجد تعبيره فى « شكل » حديث قد ينتمى الى صنيع اعداء المسرح — مثلا — واصحاب القصة المضادة اكثر من انتمائه الى الرمزية او الانطباعية أو نحوهما .

فلقد اصبح عبثا التمسك بدعوى جوركى التى بلورها فى مقاله « انحلال الشخصية » ذاهبا فيها الى أن الاهتمام بالشكل يفقد العمل الأدبى قيمته ومضمونه لأن الفردية الاشتراكية » التى تنمو فى ظروف « العمل الجماعى » ينبغى فى تفاؤلها وايجابيتها أن تتحرر من عبودية الشكل التى فرضتها الراسمالية والبورجوازية ٠ ومن ثم ينبغى الا ندهش حين نرى أن واحدا كبريخت أو آخر كناظم حكمت أو ثالثا كماياكوفسكى يتعقب المحاولات الجريئة نحو « الحداثة » ويجد من فئة يتزعمها ايرنست فيشر وجارودى وورونالد جراى كل تأييد على أساس امكانية اقتران المضمون الاشتراكى بالشكل الحديث .

وتحدث الكسندر ديمشيتس Dymshits فى بحثه الذى نشره له موزنيياجون بعنوان « الواقعية والحداثة » عن طبيعة الأدب الثورى منذ جوركى وسيرافيموفيتش وديميان بندى ومايا كوفسكى ، وصرح بأن تلك الطبيعة كثيرا ما تعرضت للاتجاهات الحديثة فى الأدب ، أو بعبارة اخرى كثيرا مااضطرت الى أن تقاوم تيارات الحداثة من رمزية ومستقبلية وتعبيرية ونحوها ٠ ومن ثم ينبغى أن « تحرس الحدود » بين الواقعية

والحداثة وأن تشن منها الهجمات على الانحلال ، وأكبر الظن كان يهوله أن يعترف بأنه كان فى الواقعية الجديدة من النزعات الحديثة البنائيون والتكعيبيون والمستقبليون والتصويريون ونحوهم ــ طــوال العشرينات على الأقل ــ أكثر مما كان فيها من المضـــــامين الاشتراكية . وقد كان ماياكوفسكى نفسه ــ فى شعره ــ عميد المستقبليين ، وكان من الممكن ان يظل كذلك لولا حملات الشيوعيين على الشكل الذى يتبناه « الفن الانحلالى » وما يقال عن ذلك الشاعر يقال عن شـــاعرين آخرين همـــا الكسندر بلوك Blok وبريوسوف Bryusov ، وقد كانا من أقطاب الرمزية ، لكنهما عدلا عنها الى تنمية العناصر الواقعية تنير طريقهما ثورة روسيا عام ١٩٠٥ (١)

وفيما بعد قاد بريخت كشاعر وكدرامى حركة الحداثة على أساس ان للواقعية حدودا متحركة ــ كما يقول نيكولاى ليزيروف Leizerov وأن التصوير العميق للحياة بشتى الطرق حتى هذه التى تجاوز المألوف مقبولة مادامت الغاية هى السيطرة على الواقع بالفن . ولقد لحظ أكثر النقاد الذين كتبوا عن ذلك الفنان الألمانى أنه فى سبيل رفضه مبدأ تقمص ما يجرى على خشبة المسرح دمر حدود الشكل الدرامى المعروف . وهذا هو رونالد جراى فى كتابه «برخت» وقد نشرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٦١ يصرح بأن هذا الثائر الذى لفظ النازية وتحول الى الشـــيوعية ظل يعيش فوضويا طوال العشرينات والثلاثينات ، وعندما تصدى للاخراج ــ متأثرا بماكس رينهارت ــ اعتمد على أسلوب الاستفزاز المســـتمر ، وتحمس الى حد ما للطريق الذى « سارت فيه حــركة معارضة الفن المعروفة باسم الدادية ، وكان بين أعضائها عدد من أصدقائه المقربين» (٢) ولما أصبح مؤمنا بأن عملية « تحويل الكائن البشرى الى شيء موضوعى » تتطلب تطويرا لشكل المسرح الملحمى لكى يواجه المرء نفسه فى حالة نقد دائم عمد الى الحيل اللغوية والى تغيير كل من الأساليب الدرامية وتكنيك المسرح لتحقيق ماسمى فى التقويم النقدى بتأثيرات التغريب أو الاغراب estrangement (٣) وحــرص على أن يســـــتخدم خشـــــبة المسرح لتجسيم الانفعالات النفسية التى تزخر بها أعماله ، حتى انه فى مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » هيأ الفرص للحظات غنائية «يتوقف فيها

---

(١) Problems of Modern Aesthetics; P. 263.

(٢) Ronald Gray: Brecht, p. 8, Glasgow, 1961.

(٣) Ibid 24, Verbremdung

الحدث ليتقدم الراوى ويجلس على مقربة من المتفرجين فيتحول النثر الى شعر رقيق ممتع » (١) وفى أوبرا « البنات الثلاثة » يلجأ الى حيلة ـ سيداب على استخدامها مرارا فيما بعد ـ لتحقيق عملية الاغراب ، ونعنى استعانة بعنصر الدين ـ ضد أو مع ـ يؤديه الكورس أو الحدث الدرامى نفسه حتى لايكون لنا الحق فى أن « نتلهف على تحدى الظلم » (٢) وهكذا ، وهكذا مما يجعلنا نرى انه لم يكن يأبه للمضمون فحسب ، وانما كذلك يركز بنجاح على تحوير الشكل وتنويع بنائه ملقيا وراءه كل تقاليد الفن لا فى المانيا وحدها ولا فى الاتحاد السوفيتى نفسه ـ حيث كان ستانسلافسكى يرتبط بالتقليديات منذ العشرينات ـ وانما حيث يكون ثمة دراما متقدمة حتى وان تكن فى الصين !

لكن جراى كان قد قدم كتابه ذاك للقراء قبل عقد ندوة لنينجراد للكتاب سنة ١٩٦٣ ولم يكن يعلم أن أكثر من واحد سيتحمسون له فى تحمسه لبريخت ، بل وقف الكاتب الايطالى جويدو بيوفينى فى وجه مياسينكوف المحافظ المتعصب لجوركى وقال ان أعمال بروست وجويس وكافكا ومن لف لفهم من المتحررين شكلا ومضمونا ترسم الطريق لعصر جديد فى الأدب ، ومن ثم لابد أن يهتم الناقد الماركسى بأن يكون « حرا » فيدرس الاتجاهات الطليعية التى رسم بريخت بعض معالمها .

ومن الواضح ان هذه كلها وما أضافه جارودى فى كتابه القيم « واقعية بلا ضفاف » وما ذكره فيشر فى « الاشتراكية والفن » تؤكد أنه يمكن الجمع بين الواقعية الاشتراكية والحداثة ، وسواء يحدث ذلك بالتوسع فى مفهوم الواقعية ـ على ما فعل جارودى بصفة خاصة ـ أو بطرحها جملة كما فعل المتطرفون الذين لا يروقهم مياسينكوف وديمشيتس ومن دار فى فلكهما فان أبدع النقود الماركسية كانت وليدة هذا الصراع المخصب . ووقف ناقدنا العربى شكرى عياد كالمتطرف أحيانا وكالرافض لكثير من الأصول اللينينية للفن أحيانا أخرى ليقول فى بساطة في كتابه الذى يصدره حاليا بعنوان « الأدب فى عالم متغير » ان حدود المدارس الأدبية التى يضعها النقاد « لا يمكن أن تقيد الكاتب المبدع ، فالكاتب المبدع يخلق مذهبه دائما . وهذه حقيقة تنطبق على الواقعية الاشتراكية ، كما ينطبق على الحداثة وعلى كل مذهب سابق أو لاحق » .

---

(١) Ibid., p. 31.

(٢) Ibid., p. 151.

بهذا القطع وذلك الوضوح ينبري هذا الناقد مقتدرا على السجال ومتخذا موقفه ضد مياسينكوف وأضرابه ، وفي المجال العربي يواجه أمين العالم وعبد العظيم أنيس على اساس أن « العملية الاجتماعية » تعجز في أغلب الأحوال عن أن تؤكد القيمة الجمالية وقيما أخرى خارج النطاق الأدبي . ويبدو أن ايمانه بوجود « البطل » الفرد ذاتيا وموضوعيا ـ على ما يذهب في كتابه « البطل في الأدب والأساطير » وقد نشر سنة ١٩٥٩ـ يعطيه الحق في أن يؤمن بعبقرية الفنـــان حتى وان اعتبر الشـــعب بمجموعه ـ الذي وضع كل القيم الروحية والمادية ـ الفيلسوف الأول والفنان المقدم . ولقد وقف مع شكرى عياد طائفة أو بالأحرى تبعته طائفة يبرز فيها صبرى حافظ وصلاح عيسى وسامى خشبة معلنين ولاءهم لأحرار الماركســيين . ولا أظن أنهم يرغبـون كثيرا في أن يعترفوا بدور شكرى عياد في النقد الحديث ، لكنهم لا يختلفون حول اخلاصه ودابه وبراعته في استيعاب شتى الاتجاهات الأصيلة في النقد . ويقول عنــه عارفوه انه أصدق ناقد طليعى ، ومن أخلص من يؤمن بجدوى ارسطو وكوليريدج وريتشاردز وستيفن سبندر في تقديم الأدب « اشتراكيا » و « حديثا » . ولقد عرفته منابر الثقافة ومنتدياتها ورحبت به مشرفا على سلسلة المكتبة الثقافية ، وفي الجامعة قدم استطلاعاته النقدية وتقويماته في الجمال ، وكتب القصـــة الواقعيـــة ، وعالج الشـــعر زمانا ثم تركه ؛ وأشرف على معهد الفنون المسرحية قبل أن يختار وكيلا لاحدى كليات الآداب بالقاهرة . ولعل هذه الجولة ـ التي لا ينبغي أن تحـــدد بأنه لم يضع خلالها الا نحو اربعة كتب ـ تبين الى أى حد يتسع أفقه ويمتـــد نشاطه .

وفي احدى ندواته مع عبد القـــادر القط ـ وقد ســـجلتها الاذاعة العربية ونشرتها آداب بيروت سنة ١٩٦٧ ـ يكشف عن أبعاد ذلك الافق وطبيعة هذا النشاط . فهو من ناحية لا يغلب العملية الاجتماعية (١) ، ويفضي به ذلك الى الاهتمام بالبحث عن القيمة الفنية . ولقد نبه اليها في تلك الندوة أكثر من مرة ، وختم بها نقاشه في عبارة موجزة « أبو المعاطى يتعلم باستمرار كيف يخفى فنه ، أى أن رسمه للقصه ما عاد بالوضوح القديم » وفي مجموعة محاضراته التي نشرت بعنوان « القصـــة القصيرة

(١) يميل في بعض الأحيان الى ان يحمل شعار « الأدب العكاسي للأوضاع الاقتصادية القائمة » ـ راجع على سبيل المثال كتابه « تجارب في الأدب والنقد » ٩٤٨ ط . دار الكاتب العربي سنة ١٩٦٧ .

فى مصر » محاولا أن يؤصل هذا الفن الأدبى يحرص على أن يقيم بحثه على تفسير تطور البناء الفنى للقصة القصيرة فى ضوء مختلف الاتجاهات، ولوح فى النهاية أن القصاص المعاصر أصبح « لأول مرة فنانا بعد أن كان معلما ، ولم يعد يسمح لنفسه بتزييف الواقع ـ أو على الأصح اهدار رؤيته للواقع ـ فى سبيل ارضاء ميول قرائه » وان يكن الأمر يقتضى فى المحل الأول أن تكون القصة القصيرة تعبيرا عن الشعب (١) ، وقد ذهب هو من قبل فى قصصه هذا المذهب تقريبا ، فى حدود الواقعية النقدية أولا ثم انطلاقا الى الواقعية الجديدة التى برزت تماما فى قصتيه «السجن الكبير » و « البلد » بصورة تبدوان بها لو كانتا من الحكايات التى تصف أمورا عادية (٢) .

هذا من الناحية الأولى فيما يتصل بموقفه من العملية الاجتماعية ، ومن ناحية ثانية وفى حدود فهمه للواقعية الذى يتسع حتى ليقبل الرومانسية بمعنى واسع عندما يمثلها واحد كموباسان أو آخر كتشيكوف (٣) نراه يقبل «العاطفة» باعتبارها أحد مظاهر الغنائية ، والقصة القصيرة فى رايه على أية حال فن شخصى يغلب عليه الشعر ومن ثم ترتبط حتما بالرومانسية . والدليل على ذلك أن ما يقال كثيرا عن القصص الواقعى من أنه « شريحة من الحياة » مرفوض من حيث كون « الكاتب الواقعى لا يفتلذ فلذته من الحياة كيفما اتفق بل يتبع فى ذلك اختيارا دقيقا ويسير على هدى نظرة الى الحياة تجعله يصوغ منها كتلا ذات معنى ، ولو كان ادراكه الفنى يقع على أى موضوع من موضوعات الحياة بلا تمييز لتساوت موضوعات الحياة عنده في صلاحيتها لأن تكون موضوعات للكتابة » (٤) .

ليس هذا مجرد مقياس منطقى ولا هو نابع من فكرة مثالية ، لكنه تنظير اعتمد على تطبيقات ناجحة فى أعمال موباسان وتشيكوف وفى أعمال له هو نفسه ، وبالمستوى ذاته فى أعمال كل كتاب القصة القصيرة .. فهو يقبل مبدأ العاطفة ، لكن بشرط ألا تكون العاطفة المنطلقة المبالغ فيها والا تكون الدامعة ولا المائعة ، وانما تكون ضربا من رهافة الاحساس

---

(١) القصة القصيرة فى مصر ١٣٨ ، ١٤٥ ط. معهد البحوث والدراسات العربية ٦٧/٦٨

(٢) راجع طريق الجامعة ٣٣ ، ٥٥ الكتاب الماسى عدد ١٧

(٣) القصة القصيرة ٤٢ ، ٤٣ .

(٤) نفسه ٤٤

يخالف كل المخالفة ما يتردى فيه ضعاف الرومانسيين عادة عن تهافت أو تمييع بغيض . وفي ضوء ذلك ناقش « الناس والحب » مصرحا بأن الرحلة الرومانسية لم تنته من حياتنا نهاية حقيقية ، وربما لن تنتهى لأن معنى انتهائها انتهاء الاحساس الرومانسى . وهذا متعذر من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا يتعارض مع مبدأ القص السليم وهو أن يلتقط الكاتب من الأشياء ـ عند كتابة القصة ـ ما يعيد تشكيل الواقع (١) .

وفى تعليقاته على كتابات الماركسيين الذين رسموا أو ارادوا أن يرسموا حدودا للواقعية الاشتراكية ساق راى جوركى الذى يقول « ان الواقعية الاشتراكية تعلن أن الحياة هى النشاط والخلق اللذان يرميان الى تنمية أعظم القدرات الفردية قيمة لدى الانسان » لكنه لم ينس أن يدعم وجهة نظره فى تلك الفردية التى تنهض حتما على انطباعات ذاتية ومشاعر شخصية بقوله الذى يستند فيه الى ميخائيل او فيسانيكوف Ovsyannikov « لا ينكر الماركسيون اللينيون ـ حتى أكثرهم تشددا ـ أن الصور الفنية يمكن أن تكون طبيعية أو رومانسية أو خيالية أو انطباعية كما تكون واقعية » (٢) .

ومن المؤكد أنه فى تاصيله للقصة القصيرة المصرية اعتمد هذين الشيئين تماما : البحث عن القيمة الفنية ثم تقويم العاطفة أو المنهب الوجدانى بتسمية عيسى عبيد ، وتمكن من أن يؤرخ لهذا الفن تاريخه الذى لم يفقده أهم مقوماته . الا أنه عندما كان يبحث عن العلل لم يفارق الأرض التى يقف عليها الفنان ، فالبورجوازية المصرية فى العشرينات وقبلها ـ مثلا ـ تحتاج الى شكل القصة القصيرة ، ولما كانت هذه البورجوازية مأزومة فقد ساد تلك القصة الحزن الدفين على ما نرى فى كتابات محمد تيمور ، أو الغربة ـ غربة المثقف ـ كما نرى فى اعمال سعيد عبده ، أو العزلة التى تشكل احساسا اليما قاسيا فى ضوء ما تكشف عنه قصص عيسى عبيد وشحاته عبيد . ومع ذلك فقد كان على كتاب ذلك الجيل أن يعبروا فى وقت واحد بالاضافة الى الأزمة عن « الايمان بالعقل وعن اليأس من العقل ، من الايمان بالارادة الفردية وعن اليأس من الارادة الفردية ، عن الاقبال على الواقع وعن الفرار من

---

(١) الآداب ٩) عدد ٦ سنة ١٩٦٧

(٢) راجع بحث الكاتب الروسى ٢١) وما بعدها من كتاب
Problems of Modern Aesthetics, Moscow, 1969.

الواقع . ولكنهم بدءوا الشوط عندما كانت البورجوازية تتاهب للقيام بدورها الجديد ، فكانوا اميل الى جانب الواقع والارادة والعقل . ومن هنا طمحوا الى انشاء الرواية ، وقامت القصة القصيرة عندهم — الى حد ما — بوظيفة الرواية ، وكان عليهم أن يسقطوا ذلك المذهب فى الكتابة الذى يعبر عن عاطفية مائعة وارادة مشلولة » (١) .

والحقيقة أنه منذ العقد الخامس وشكرى عياد مفتون بهذا المبدأ ، وكان الموقف الأدبى الذى شكله آنذاك لا يختلف كثيرا عن موقف الجيل الذى برز فيه سعيد عبده ومن لف لفه . ولذلك وجد المناخ المناسب لبذر بذور الماركسية فى أرض رآها صالحة لانتاج الأدب الأصيل حتى ما كان يكتفى منه بتصوير الجوانب المظلمة من المجتمع المصرى قبل الثورة . على انه كان يرفض « حماسة » أولئك الذين ادت بهم تلك الحماسة الى أن يضعوا أفكارهم على ألسنة ابطالهم ونتج عن ذلك محصول ضخم « مما سمى مرة على سبيل الجد بالأدب الهادف ومرة اخرى على سبيل التظرف بالأدب الهاتف » فتصوره بعض المشتغلين بقضايا الأدب مجرد مدل بدلو التحليليين ، ولم يتصوروا أنه كان من الماركسيين الأحرار من لا يؤمن بان النظرية السياسية والأدب متداخلان تداخلا لا انفصام له .

ولقد تعرض ذات يوم للهجوم ، فلم يكن بد من أن يتحفظ أو يتوقف قليلا للمحافظة على المكاسب التى أحرزها فى مجال النقد . صمت صمت من يستعد ، لكنه كان فى قرارة نفسه يقدح فى الرجعية والاستبداد ، ونضجت أفكاره الاشتراكية — حتى ما اتصل منها بالاستقرار والديموقراطية — من خلال قصصه . ولما سافر الى العالم الجديد وعرف ما عرف عن فقراء شيلى والمكسيك ومكافحى البرازيل أدرك أن الواقعية الاشتراكية هى العامل الخطير الذى ينبغى أن يفسح امامه المجال لمواجهة اى هجوم حتى يصنع القيمة فى العالم الحديث ، لكن ليس هناك ما يمنع من قبول ما ينادى به السابقون العظام .

ومع ذلك فقد ظل حتى بعد ان اصبح كتابه « تجارب فى الأدب والنقد » فى متناول الجميع الناقد الطليعى الذى يرفض الغث باسم الصدق الفنى وباسم الحقيقة الفنية التى هى ثمرة ذلك الصدق . وكجارودى يرى أن من حق الناقد أن يراجع الماركسية ويخلصها من

---

(١) القصة القصيرة فى مصر ١٤٤

الشوائب، حتى اذا عن لأى متمركس أن«يسرف» فى توضيح افكاره وقف هو له بحدوه مبدأ يلزم به نفسه دائما وهو : ليس فى استطاعة مذهب معين او اتجاه بعينه أن يستوعب كل قيم العمل الأدبى الذى يطرح للنقد والا فأين الناقد الماركسى الذى يؤمن بجـدوى البحث عن دلالات الألفـاظ وما وراء هـذه الدلالات دون أن « يوصف » بالحذلقة والتنطع ؟ وأين الناقد التعبيرى الذى يحدد الأثر الحقيقى للجبرية الاقتصادية دون أن يسلم من اعتراض زملائه وأصحاب مدرسته ؟ كذلك أين النقاد الرمزيون الذين يمكن أن يتحدثوا عن الواقع بنظرة نقدية تتسع وتتسع حتى ترى أن الأرض كروية — كما يقول بلوك — وأن الشحاذين فى ازدياد مطرد ؟

ان جوهر الفن — عند شكرى عياد — نوع من التجرد لكشف الحقيقة كما يكشفها العلم ، لكن الفن يعتمد على الحس والوجدان فى حين يعتمد العلم على المنهج والعقل . ومن ناحية أخرى يبدو الانسان كله موضوعا للحقائق العلمية (١) . وعلى ذلك لا بد من استشراف الأفق العريض ، بمعنى أنه لابد من التحرر من القيود ما عجزت هذه القيود عن أن تبلور الحقيقة الفنية ، على أساس أنها « قيمة بذاتها وقداسة بذاتها » وأن عملية تقويمهاتحتاج الى مختلف الجهود التى بذلت فىكل ميادين الحياة.

اجل ، ويرى ان مهمة الناقد ليس الحكم على مضمون العمل الفنى فى الواقع وانما مهمته الكشف عن « الصدق » أيا ما كان وانى يكون ، ومن ثم يتأخر عنده كل ما يفتقد ذلك الصدق . ولعله من هنا رفض كثيرا من اعمال البياتى — برغم انه طليعى — وقدر انه كاد يفقد أصالته . وفى ضوء المبدأ نفسـه أنكر على ثروت أباظة أعماله التى شهر بها ، وهى على التعـاقب « هارب من الأيام » و « قصر على النيل » و « ثم تشرق الشمس » . واذا كان يرفض « الحداثة » كالماركسيين فهو لا يرفضهـا على الاطلاق ، لكنه يرفضها اذا وقفت حجر عثرة فى سبيل « الفهم » وبخاصة فى الشعر ، لأن التجارب أثبتت أن التجريد « اذا كان من الممكن قبوله فى غير الأدب فهو فى كل فن قولى يراد به أن يكون مفهوما . ومن ثم لابأس بنتاج كامل ايوب — فى مراحله الأولى بخاصة — لكن البـأس كله بملحمة « ايزيس وأوزيريس » لعامر بحيرى (٢) .

---

(١) تجارب فى الأدب والنقد ١٨٦ ط . الكاتب العربى سنة ١٩٦٧ .

(٢) تجارب ١٤٠ ، ١٥٨ .

وبعد ، فلسنا ندرى الى اى مدى سيمشى شكرى عياد فى طريقه الشاق . لكننا نؤمن بانه قادر على ان يقوم المدارس الأدبيــة والنقدية التقويم الذى يجعل منه متمركسا حرا ، أو اشتراكيا يجعل واقعيته اسمى من ان تقعد بها اثقال « الالزام » أو « التوجيه » أو « التنظير الكفاحى » أو « الاعلام المقيد بالظـروف التاريخية الموضــوعية » التى يشكلها حزب معين أو تحددها جماعة بعينها .

الفصل الثالث

الاتجاه النفسي

- ١ -

عرف النقد القائم على التحليل النفسي منذ قديم (١) ، لكنه لم يصبح اتجاها - في العالم - الا بعد أن ظهرت نتائج دراسات الفرويديين للغة والباطن ، كذلك بعد ان أفاض أتباع يونج في الحديث عن الأسطورة والرمز ، وفي مرحلة تالية أو بدقة في جانب آخر حاول الجشتالتيون الترويج لمنهجهم مدعين أن سيكولوجيتهم على قرر هربرت ويلر تساعد على اعادة تجربة الحواس الى مكانتها المباشرة المحددة « فالظواهر التي يعمل فيها الفنان تطابق في الوجود الذي يفهمه العالم اليوم » (٢) وأوضحت سوزان لانجر ان تلك السيكولوجية نفسها تكشف عن ان الشكل المعين يتضمن المحتوى « في الكيفية التي يتم بها التأكيد ، وهذه تشتمل على الصوت والحركة والشذا في التداعي بين الكلمات ، وفي تتابع الأفكار الطويل أو القصير ، وفي فقر الأخيلة العابرة أو ثرائها ، وفي وقوع الخيال فجاة في قبضة الحقيقة » (٣) .

---

(١) من المؤكد أن النقد بعامة - على مالحظ ستانلي هايمن - كان نفسيا في جملته حتى ان أرسطو ليعتد أبا شرعيا للنقد النفسي ، وتتخلل تشريحاته النفسانية التجريبية كل مؤلفاته ، وخاصة بها في البويطيقا على مبادىء انخلت فيما بعد دعائم أولية للحقائق النفسية .

(٢) النقد الادبي لوليم فان أوكونور ٢٢٢ .

(٣) السابق ٢٢٣ .

ويصح سكوت Wilbur S. Scott فى مقدمة البحوث الثلاثة التى جمعها لمناقشة « الاتجاه النفسي في النقد » أصل التسمية فيجعله « النقد المعتمد على التحليل النفسانى » مقررا انه بدأ على الحقيقة بعد أن ترجم كتاب فرويد « تفسير الأحلام » سنة ١٩١٢ الى الانجليزية ، وكان كتابه « ثلاث مقالات فى نظرية الجنس » قد عرف قبل ذلك بعامين ، وفى الوقت نفسه كانت محاولة ارنست Dr. Ernest Jones لتفسير مسرحية « هاملت » لشيكسبير على أساس أنها تصوير لعقدة أوديب قد شاعت وشدت الاهتمام نحو علم النفس التحليلى وقدرته على اضاءة كثير من جوانب الدراسات الأدبية والفنية (١) .

كما يشير سكوت الى أن شيئين عملا على دعم هذا الاتجاه ، الأول : ما كشفت عنه الطبيعية Naturalism من علل رصدها الأدب (٢) ، والثانى : اتساع رقعة الخيال وانفراط الرمزية والسيريالية عن المذهب الرومانسى ، فتعقدت الحيوات المثيرة للانفعال والمفعمة بالأحلام والقائمة على تداعى الأفكار وازدحام الأعماق أو الأخيلة بالانماط العليا Archetypes والأشكال الأسطورية المختلفة . وعلى الرغم من كل ما يقال عن دور ريتشاردز هنا ، فاننا ينبغى أن نذكر كونراد أيكن Conrad Aiken فى كتابه « شكليات ، ملحوظات فى الشعر المعاصر » (٣) الذى أصدره سنة ١٩١٩ ، كذلك ماكس ايستمان وفلويد دل Floyd Dell كمحررين فى « الجماهير » وان يكن الأول قد نجح على عكس الآخرين لا فى الانتفاع وحسب بآراء فرويد التى ربط بينها وبين ما قرره كوستيليف فى نظريته فى الفن — وهى تعتبر الشعر تفريغا آليا للكلمات — ولكن أيضا فى الاعتماد عليه وهو يشكل فكرته عن الشعر كنتاج عضوى قابل للتحليل وله أصول يمكن التعرف عليها وتفصيلها . وهذه المقولة نفسها هى التى ظهرت فيما بعد — أى سنة ١٩٢٤ —عند ريتشاردز فى كتابه «أصول النقد الأدبى» (٤) .

---

(١) Five Approaches of Literary Criticism, New York, 9962 ; p. 69. والمعروف ان هذا البحث نشر لاول مرة فى المجلة الامريكية لعلم النفس عام ١٩١٠ ثم ضمن كتابه « مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى » حتى اذا كان عام ١٩٤٩ نشر وحده فى كتاب سماه « هاملت واوديب » .

(٢) يؤكد سكوت أن أول نتائج التحليل النفسى كانت حربا على قيم الماضى بخاصة ما تضمنته الثقافة البيوريتارية Puritan Culture فى أمريكا والفيكتورية فى انجلترا .

(٣) Skepticisms

(٤) Ibid., p. 70, 71.

ولم يكن لكتاب من الأهمية بعد كتاب ريتشاردز فى هـذا الحقل سوى كتاب « الأنماط العليا فى الشعر » (١) وعنوانه الفرعى « دراسات نفسية فى الشعر » نشرته مود بودكين Moad Bodkin مصطنعة فيه نهجا تقارنيا لا يزال الى اليوم ينتظر المراجعات التى تتناسب وقيمته الحقيقية . وبجانب هـذا الكتـاب نذكر كتابا لشـارل بودوان Ch. Baudouin الذى أصدره سـنة ١٩٢٩ عن التحليل النفسى للفن وكتـاب هوفمـانF.J. Hoffman« الفرويدية والعقـل الأدبى » (٢) وذلك خلال بحثه عن أثر فرويد فى كبار الأدباء من أمثال جيمس جويس وماى سنكلير وتوماس مان وكاثرين مانسفيلد .

لكن هـذه الكتب ـ كغيرها ـ تقتـرب أو تبتعد من التحليـل الفرويدى بقدر تشبع الأديب أو تمثله لفكرة الأدب المحض وطبيعـة الجمال الخالص ، ثم بقدر ميله أو عدم ميله الى الدراسـات التكوينية للأدب الشعبى والأسـاطير وما تنطوى عليـه اصـطلاحات الأصـول الشعائرية فى اطار اللاوعى الجماعى واشارات الأنثروبولوجيين .

والحق أن الناقد الذى يعتمد على التحليل النفسى تمكن فى الخارج من ان يبسـط كثيرا من المعميـات ويجليها . وعلى الرغم من أنه بنهجه النفسـانى يحصر الأعمال الأدبية والفنية داخل العقد والتأويلات الباطنية التى تفسر اعمق اعماق الانسان ، فقد تمـكن أخيرا ـ على يد شـارل مورون الفرنسـى ـ من ان يجعل التحليلات النفسـية للاثار الأدبية قادرة فعلا على أن تضاعف معرفتنا بأسرار تكوينها على أساس تجريبى خالص، فان هناك موقفا تجريبيا محوره الحوار بين فكر موضوعى يسأل ووقائع ادبية تجيب بشرط أن يكون مجال هذه الوقائع لا شعوريات الأديب ثم بشرط أن تلتمس هذه اللاشعوريات داخل العمل الأدبى وحده .

وليس يعنينا هنا الفارق بين المدرسة التحليلية السابقة وهـذه الفرنسـية الأخيرة ـ فان مورون يؤكد أن التحليلات الفرويدية المتقدمة تحكمها قواعد التشخيص الطبى المفروضة عليه من الخارج فى حين أنه يكتشف تحليلا نفسيا أدبيا بادئا من النص ومنتهيا فيه واليه الى الأبد ـ لكن الذى يعنينا هو أن أغلب نقـادنا العرب أبوا الا أن يتعرفوا على المدارس النفسـية فى ضوء ثقافتهم الجـديدة المتطورة . وبدا أن تثير

---

(١) Archetypal Pattern in Poetry

(٢) وقد صدر سنة ١٩٢٥ . Freudianism and the Literary Mind

التحليل النفسي على الأدب العربي الحديث كبير للغاية ـ حتى وان أنكر من شاء له أن ينكر ـ واستطاع الكتاب الرومانسيون وأصحاب الكلاسيكية الجديدة أن يجدوا لدى فرويد ويونج وأدلر وغيرهم مجالا لاهتماماتهم النقدية . وقد نجحوا فى أن يدخلوا الى بحوثهم النقدية وتطبيقاتهم المختلفة شتى البواعث المضطربة والشذوذ والانحرافات الذهنية ومحاولات الارتداد الى الطفولة أو الرحم ، كما نجحوا فى أن يمحصوا أساليب التداعى ويفسروا غموض اللغة ، ويعالجوا الوعى ، ويتعمقوا الأخيلة والرموز التى يقال انها تورث فى اللاوعى الجماعى .

فلم يكن غريبا أن يتنبه لهذا الصنيع عشرات وعشرات فيتصدى امين الخولى بالتحليل لحياة أبى العلاء المعرى ويفرض على « الأمناء » أن يتحركوا فى الاتجاه النفسى بقدر ما يسعفهم علم النفس على كشف غوامض التجربة الفنية . والى جانبه يصدر محمد خلف أحمد عن منبع مماثل فيكتب « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » وكان الكتاب مقالات صادر بها فكرة « الذوق » عند مندور (التأثرى) أو حاول مندور ان يصادره بكثير مما رصده في كتابه القيم « فى الميزان الجديد » .

على أنه قد لحظ أن أمثال هؤلاء اذا لم يكونوا مدينين لمجهودات معينة فى المنزع النفسانى ، فقد جهدوا فى أن يتعمقوا المصطلحات والمفاهيم الجديدة حيث تحدثوا عن الكبت والفصام والعقد والنرجسية . وكان انور المعداوى يحاول فى الأداء النفسى للأدب أن يعبر على أشياء من هذه برفق ، فى حين انكب عليها محمد النويهى والعقاد . والمدهش أن هذين ظلا حتى الآن أبرز الذين فطنوا الى أن من الشذوذ ـ وقد أخذا به بشارا وأبا نواس غيرهما ـ ما يحقق العبقريات الفذة ، ومن ثم ينبغى مراجعته فى ضوء آراء السيكولوجيين ومصطلحاتهم ودلالاتهم الدقيقة المتخصصة .

وقد يحتاج الأمر الى وقت قبل أن يظهر عندنا واحدة أو واحد كمود بوركين يستطيع دراسة النماذج العليا فى الأدب ، أو آخر مثل ويلرايت يرى أن « الوعى الأسطورى » هو الرابطة التى تؤلف بين الناس وتصلهم بالغيب الذى انبثقت منه البشرية . غير أن الجهود تثمر شيئا ، فنلتقى عام ١٩٥١ بكتاب ـ كان فى الواقع رسالة جامعية ـ لمصطفى سويف بعنوان « الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر

خاصة » . وقد اختلف عن الكتابات النفسية المتعاصرة فى أنه لم يحاول تفسير النصوص الأدبية فى ضوء نتائج علم النفس التحليلى ، وانما حاول — بسداد — الكشف عن أسرار الخلق الفنى معتمدا المنهج التجريبى فى علم النفس بعامة المنهج التكاملى بخاصة . وكان أثره فى كتابنا بالغا ، يظهر ذلك عند كاتبين من النقاد هما عز الدين اسماعيل وفاروق خورشيد . واعتمده غيرهما ممن حاولوا التعرف على الحركة الباطنة لعملية الابداع أو الخلق الفنى وممن انصرفوا الى الاهتمام باللاشعور على أساس أنه المنبع الذى تصدر عنه خيالات الفنان .

واذا كان ثمة من قبل بلا شروط كل الآراء التى رآها مناسبة لشرح فكرته فى النقد ، أو اذا كان ثمة من قبلها بحذر ، فقد ظهر حتى عند أكثر المتشددين أن الحاجة تشتد بنا اليوم الى ملاحقة الفرويديين، على الأقل لمعرفة منبع الخلق الفنى واستقصاء دينامياته . لأن هذا فى حد ذاته يساعد كثيرا على « فهم » ما يقوله الأديب وما يهدف اليه به . ومن ثم يصبح بلا غناء معظم القضايا الخلابة التى تتحدث عن الباثوغرافيا عند الفنان ، وعن الفارق بينه وبين الحالم ، وعن أثر الطوطم والتابو tottem & taboo فى فكر الفنان ، وعن الفرق الجوهرى بين الحلم والابداع من حيث « الميكنة » ، وعن تقسيم للشخصية الى أنا وأنا أعلى والهى حتى يجاب عن عدة أسئلة من قبيل : لماذا تضغط الأنا الأعلى — فى هذا النص أو ذاك — على رغبات الأديب ؟ الأنها صادرة عن الهى حقيقية ؟ واذا صح فأين التميز هنا أم أن فرويد وقف عند هذا الحد من تعليله بالطبائع ؟

وهكذا وهكذا مما تفيض به الأحاديث فى العصاب ونحوه بالقدر الذى تفيض به الأحاسيس فى الحواس والانفعالات والارادة !

اضافات فكرية الى تراثنا الانسانى ، هذا شىء لا شك فيه ، الا أنها فى مجموعها — والحق يقال — لا تزيد معرفتنا بالنص الأدبى ولا تقفنا على سر تكوينه ، فضلا عن أنها تجعل من ذلك النص مجرد وثيقة نفسية لا مكان فيها الى ذكر القيم الجمالية الخالصة .

- ٢ -

على الرغم من أن دائرة النقد اليوم تكاد لا تشمل من الذين يستخدمون علم النفس ولا سيما التحليلى منه سوى خلف الله والنويهى

وعز الدين اسماعيل ، فان لمعظم النقاد من الملحوظات النفسية ما يدل على ضرورة هذه المعرفة الانسانية فى فهم الأدب ونقده . حقا يجاوز بعضهم حد المعقول ــ حتى ليجرد الشخصيات من اللحم والدم ــ الا ان التجارب نبهت الى أن المحلل النفسى اذا كان لا يستطيع أن يصل الى جميع العناصر المكونة للشخصية ، فان الأديب لا يحتاج عادة لكى يفهم الى كل ما يحتشد له المحللون النفسيون . والى هذا نبه رواد هذا الاتجاه منذ كتب أمين الخولى « البلاغة وعلم النفس » سنة ١٩٣٩ .

لكن العقاد كان قد سبق أمين الخولى بسنوات الى الاستعانة بنتائج علماء التحليل النفسى عن نطاق واسع ، فاعتد مؤسسا للاتجاه النفسى مع أن بداياته وكثيرا من امتداداته ظلت تربطه بالتكامليين وتقفه مع من يهتم بالعبارة ودلالات الألفاظ من التأثريين .

والواقع ان الباحث لا يتعب طويلا فى استكشاف الطريق التى قطعها العقاد مدى حياته الأدبية ، ويلحظ بسهولة ان نظرته التأثرية كانت جزءا من سيكولوجية تمثلها خلال اتصالاته بفرويد وتلامذته . فقد داب فى نقوده ودراساته الأولى على الدعوة الى «الفحص الباطنى» ، ولجأ الى اصطلاحات الفيزيولوجيين حتى ليصبح من السهل عليه أن أن يقول « الجمال لا يغلو فى الدرجة كلما ضعفت اعصاب الوظائف الحسية عن احتماله ، وانما تقاس درجاته بما يوليه من نشوة وطلاقة وارتياح » (١) .

ومن الضرورى أن نقرر أن نظرية الفحص الباطنى تقوم أساسا على أن نتاج الأديب صورة لنفسه وتأريخ لحياته الباطنية ، ثم ينبغى أن ينحصر دور الناقد فى البحث عن الأديب داخل الأثر المنقود . واذا تعذر ذلك اى عجز الناقد عن التعرف اليه ــ من خلال أدبه ــ فليس من شك فى أن هذا الأديب بخاصة اذا كان شاعرا ينبغى الا يعرف او يدرس ولو كان له عشرات الدواوين .

والأمر على هذا النحو لا غبار عليه ، لا سيما أن العقاد كان من الذين تحمسوا الى أبعد مدى للشعر الوجدانى الذاتى . غير أن جهوده

---

(١) ساعات بين الكتب ١ : ٤٤ ط. النهضة المصرية ١٩٥٠ وهو يتضمن مجموعة من البحوث والمقالات كتبها فى العشرينات .

فى البحث الدائب عن خلجات النفس البشرية كانت تقوده الى احالات ترفضها طبيعة الشعر من ناحية ، ومن ناحية أخــرى ثمة أنواع من الأدب ـ حتى الشعرى منها ـ يصعب ظهــور الفنــان فيهــا كالملحمة والدراما « بل ان الشعر الغنائى نفسه منه مالا يعثر فيه على شخصية الشاعر بطريق مباشر ، بل نتلمس عنها بعض اللمحات من نظرته الى الأشياء والناس ومن أسلوب عرضه » (١) .

والبحث عن هذا الشاعر ـ شاعر الحالات النفسية ـ يتفق تماما مع فلسفته تلك ومع منهجه فى كتابة السير الأدبية وعبقرياته المشهورة ، كما يتفق مع فهمه للجمــال والحرية من حيث ان فكرة الشــق الأول لا توجد الا بتغلب فكرة الشق الثانى على الضرورة . وعبارته عن الجمال « هو تغلب الحرية على الضرورة » من العبارات الدائرة فى الدراسات الادبية ، وتبلغ أقصى درجات تألقها عندما يقرر انها لابد ان تكون غــير واعية فى المدرك ، وتكون من ثم قيدا اذا كانت واعيــة ، لــكن اذا أمكن نظمها سهل على الفور معرفة سر الجمال .

وفى مجال التطبيق يشــترط الصــدق ، وهو لا يعنى الصــدق الأخلاقى ، وانما يعنى الصدق الفنى الذى يفرق بين انســان وانســان وموضوع وموضوع . وفى الوقت نفســه يكون الجمال مطابقا للحق الذى لابد أن يخالف الحق المحدود ، ومن ثم يبــدو من الجنــون أن نطالب الشاعر بصرامة الالتزام بالقضايا العلمية ونحوها .

وعلى هــذا النحو يقترب من أغلب التــكامليين ، وكأى رومانسى مغرط فى الرومانســية يعتمد الذوق الى أبعد غاية ويدرجه فى قسمين : ذوق خالق ـ ويــميه الذوق النــادر ـ وترجع قيمته الى أنه ينقــل احساس الأديب بالشىء العادى الى المتلقين بحيث يظهره كما لو كان جديدا ، وذلك لما أودعه فيه من مشــاعره . وأما الذوق الثــانى فهو التذوق نفســه أو « القدرة على مجرد الحــكم » واذا كان أو كانت من المســتوى الذى يطمأن اليه فى مجــال النقــد ـ وهنــا يطالب بتثقيف الناقد ـ تحقق الأثر المنشود بشرط ألا يتحول العمل ـ انشاء كان أو نقدا ـ الى لا شىء ، لأن التأثرية التى تكتفى بتحديد أثر العمل فى النفس بلا مقاييس محددة هوس وثرثرة لا غناء فيهما قط .

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ١٣١ .

واليوم يبدو كل أولئك بعيدا عن أن يشغل بال الأدباء ، وبعد أن زاد الكثيرون فنددوا بالاتجاهات العلمية التى اتخذها النقد والنقاد خلال السبعين عاما الأخيرة . ولكن العقاد الذى صدر فى بدايات العشرينات عما جعله به أصدقاؤه ـ كالمازنى ـ كاتبا عصريا كان يهز عرش الكلاسيكية الجديدة فى شخصية شوقى ، ولم يلبث أن التحم بصديقه عبد الرحمن شكرى ، ولم يسلم منه الرافعى والمنفلوطى ، وان لم يبعد كثيرا عن اشارات الكلمات وطبيعة اللغة ـ وقد تحدث عن العامية والفصيحة ـ وعن القول الأدبى الذى يصوغ المعنى الصادق بأسلوب بليغ . ولقد جرؤ فى احدى المرات فقال عن أبيات تصدى لنقدها بعد أن احتنك ، انها ذات لفظ شفاف عاطل من الزينة ولا يتضمن نكتة فارغة ، وعن أبيات أخرى انها « من الشعر الرائق البليغ ، يتسق لها حسن الصياغة وجودة الوصف وبساطة الأداء » (١) ففيم اختلافه عن صديقه المازنى بله كل القدماء ؟

ونتيجة هذا الانتحاء المتعمد نحو العبارة أصبح قسط كبير من أحكامه لفظيا ، حتى انه قوم كل شعراء مصر ـ فى الجيل الماضى ـ تقويما يقوم على مبادىء الطلاوة أو الجهامة وحسن اختيار الكلمات أو سوئها وأداء العبارات فى ايقاعية حية متسقة أو نشوز وخشونة .

وأما تحليله لشعر ابن الرومى ولشاعر الغزل ، فظل عالقا به من أقوال القدماء فكرة الاطناب والايجاز ، حتى اذا لبث « فى بيتى » حرص على أن يقوم الشعر بكم الأداء ، يقصد طول العبارة وعدد الكلمات « فكلما قلت الأداة وزاد المحصول ارتفعت طبقة الفن والأدب ، وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال الى النزول والاسفاف ، وما أكثر الأداة واقل المحصول فى القصص والروايات » وقرر بعد ذلك فى صراحة ان خمسين صفحة من القصة لا تقدم محصولا يوازن بيتا كهذا البيت التالى (٢) .

وتلفتت عينى فمذ بعدت

عنى الطلول تلفت القلب

---

(١) ساعات بين الكتب ١ : ٧٣ ، ٧٦ .

(٢) فى بيتى ٢٨ وما بعدها ، اقرأ رقم ٣٣ ط . دار المعارف سنة ١٩٦٥ .

ويصل العقاد فى اهتماماته اللغوية الى حد يدعو فيه الى قراءة القواميس ، ففيها المعين الذى لا ينضب من المعرفة والاشارات . وعندما نقد « على هامش السيرة » اشاد بها بعد أن ربطها بالنسق الهومرى ، لكنه لم ينس ان ينبه طه حسين الى طريقته فى استخدام الكلمات ، و فعل الشيء نفسه أو فعل شيئا قريبا من ذلك عقب قراءته «مع المتنبى» فوقف عند الألفاظ ، وصارح المؤلف بأن مفهومات الكلمات تتغير دائما . وعلى ذلك لابد من اعادة تقويم معنى « المودة » التى اوردها المتنبى فى شعره كثيرا ، وهى تقابل في الفرنسية Tenderess

كأنه يريد بهذه الاحالة الى الفرنسيين أن يبين فى الكلمات حقيقة استخدامها ، فهى اذا تحددت ابعادها تماما قد تسعفنا على شيء ابعد مما ترسم من حدود . بمعنى أننا اذا كنا نستطيع من خلالها أن نتبين أنواع الحقيقة ومدى قوتها ، فاننا قد نستطيع أيضا أن نحدس على وجه من الوجوه تمويه « أولئك الذين يعتدون من الكذب بالجمال » وهكذا يكون التقمص الوجدانى empathy الذى اشرنا اليه من قبل اشمل .

ومع كل ذلك فقد كان الخط السيكولوجى عنده واضحا تماما ، منذ كتب ابن الرومى والى أن اخترمه الموت . واذا كانت آراؤه فى اللغة وطريقة استخدام عباراتها ورصف كلماتها توغل فى القديم العربى نقدا وبلاغة ، فان منهجه النفسى ـــ الذى يقوم على استخلاص صورة باطنية للشخصية التى ينقدها أو يترجم لها ـــ يصنع منه ناقدا مجددا يريد ان يندد بالأشكال البالية أو بالأحرى بالاتجاهات الأكاديمية التى ارتبط بها النقد والنقاد بوجه عام .. فما الشاعر أو العظيم العبقرى ؟ ولم ينقد ، وعلى أى أساس ؟

ان كتابه عن أبى نواس الذى حلل فيه شخصيته على أساس النرجسية قد لا يكون أحسن كتبه ، وربما كان هناك عن الشاعر نفسه ما هو أحسن منه فى هذا المجال ـــ وقد حلل النويهى شخصية ذلك الشاعر فى ضوء شذوذه الجنسى ـــ الا أنه يعتد نموذجا رائعا على مجاهداته النفسانية وعلى ميله الى الأخذ بأسباب العلوم الحديثة .

وكان الماركسيون أول من رفض تلك المجاهدات ، واعترض كثيرون ـــ من ناحية أخرى ـــ على عبقرياته لأنها لا تقدم سيرة متكاملة ولا تؤرخ لعصر على نمط التواريخ المنسقة ، فضلا عن أنها تمجد العظيم أو توقره

التوقير الذى يرفعه فوق المعطيات المادية والتاريخية المقررة . ولم يشفع له عندهم اعتماده صورة العصر ووظيفة عظيمة أو عبقرية فيه لالأنه يندر جدا أن يشتهر رجل أو يرتقى سلم المناصب الرفيعة ثم لا يكون للعصر أثر فى أخلاقه، ان لم تكن أخلاقه كلها مشابهة لأخلاق عصره» (١)

ولقد هوجم العقاد وشارك فى الهجوم عليه من غير الماركسيين هؤلاء الذين وصفوا بيانه بالكظاظة والمعاظلة ، وقيل فى أسباب الهجوم انه لم يعن بدراسة القيم الجمالية لنتاج الفنانين الذين ترجم لهم أو كتب عنهم . فأين من ابى نواس ما كتب عن ابى نواس ؟ وأين أبو العلاء الشاعر مما سجله عن هذه الشخصية النادرة ؟ واين واين واين .... كل ما ذكره عن الأصالة الفردية والشخصية المتميزة ، والعقد التى تتحكم فى تشكيل الطبع من الحكم الفنى والتقدير الجمالى ؟

وغاب عن الجميع ان العقاد الناقد ليس هو العقاد الذى يدرس الشخصية . العقاد الأول يعنى – ويجب أن يعنى – بالتوجيه والتقويم أو بالحكم القاطع ، والعقاد الثانى يحرص على التفسير والتعليل فقط . ومع ذلك فقد كان يختار من الأدباء من أجاز نتاجهم فنيا – وهذا فى ذاته حكم واضح – ولهم أيضا أصالاتهم الفردة التى لولاها لما كلف نفسه عناء دراستهم وتفسير حياتهم فى ضوء عقدهم وطبائعهم .

والواقع ان كلا من العقد والطبائع وما يتفرع عنهما من اقتراح نماذج نظرية يخطط لها السيكولوجيون ، كانت كلها هم العقاد الدارس الناقد ، وان يكن من المسلم به رفض النماذج المقترحة – في الغالب – لأن البشر لا يتطابقون .

ويبقى وراء ذلك كله ما حاربه به الطبيب رمزى مفتاح – صديق خصمه وصديقه سابقا عبدالرحمن شكرى – وهو فيزيولوجية الشخص وطباعه ، فتلقف منه الكرة وخاض فى نظرية العقد العصبية والمذهب السلوكى في ضوء الفصام والاستصلاف والنرجسية اشتهاء ذاتيا كانت أو تولينا ذاتيا . وكانت النتيجة اقترابه الى حد كبير من مجال اللاشعور ، واهتمامه بالصدام الاجتماعى والصراع الاجتماعى والصراع التاريخى الذى يتخذ فيه الكاتب مكانه . واذ يصرح بأننا لابد فىالمستقبل من العناية بالغدد وافرازاتها ومعرفة علاقاتها بالأطوار الجنسية وحالات

---

(١) فرانسيس بيكون ٢٤ ط . القاهرة سنة ١٩٢٥ .

الشذوذ الجنسي (١) ، نتبين كم كان العقاد طموحا وجريئا ومجددا في مباحثه . وكانت اضافاته العارضة في مجال الأحلام والتنبؤات قد هيأته ليكون قدوة لهؤلاء الذين جاءوا من بعده حاملين علم يونج ، ومعتمدين فرويد ، ومنتفعين بما صدر عنه برسكوت وجريفز وارنست جونز وريتشاردز .

حقيقة لم يستخدم العقاد طريقة التحليل النفسي استخداما ملحا، غير أنه مهد السبيل بمنهجه النفساني لاتجاه لا ندري كم كان يبدو نقدنا عاطلا لو لم يسر فيه . وربما لا يبدو الاختلال العصبي وحده قادرا على أن يفسر العبقرية ، ولا كذلك التكوين الجسماني وطبائع الفرد ــ فلعل هذا أو ذاك بالسلبية والانغلاق ــ الا أن الشيء الذي لا شك فيه أن آراءه العلمية كانت ذات تطلعات رائدة ، كما تميزت في الوقت نفسه بالتماسك وسعة الأفق .

- ٣ -

يعد كتاب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » دراسة ناجحة ممتازة يتخللها كثير من الفقرات البلاغية الفاخرة . ولكنه مع ذلك ليس عملا متجانسا ، ربما لأنه ضم بحوثا لا يجمعها صعيد واحد ، أو ربما لأنه كثيرا ماينسكب في اسلوب ــ على جماله ــ لا يقنع . ونرى أن الوثوب من رصد التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب ونقده الى النواحي النفسية والذوقية في بحوث بعض الشعراء النقاد ــ كابن المعتز وكوليريدج ووردزورث ــ شيء أصعب منه الوثوب من هذين الى « المنزع النفسي في بحث أسرار البلاغة » . فقد كان لابد من وجود وشائج تاريخية معقولة ، غير وحدة الموضوع ، أو وحدة المنزع ، أو ما شابه ذلك لوضع أسس لدراسة نقدية مقارنة نحن في أمس الحاجة اليها !

ومع ذلك فان محمد خلف الله مؤلف الكتاب وضع بآرائه فيه كثيرا من المبادىء التي أهملها العقاد في منهجه النفساني . وقد أكد أن

---

(١) ابو نواس ٥٨ ، ٦٢ وفي « اللغة الشاعرة » يقوم بتفسير علمي لمرض امرىء القيس دخلله الجنسي ، مشيرا الى ان ثمة علاقة مؤكدة بين الامراض الجلدية ــ وكان الشاعر الجاهلي قد أصيب بنوع منها ــ وأمراض الوظائف الجنسية !

دراسات النفس أو السلوك الانسانى فى أوسع معانيه تحتك بالأدب احتكاكا عنيفا ، كما احتلت به الاستاطيقا من قبل « وليس أدل على ذلك من أن يحاول الباحث وضع تعريف علمى للادب اذ لا يلبث الا ريثما تبدو له ناحيتا الذوق والنفس فى مكانهما الجوهرى » (١) .

وبهذا الحسم نفسه يبين اهمية التحليل النفسى واللاشعور . لكنه لا يغفل الاشارة الى ان عملية اتصال الأدب بالنفس لم تأت من علماء النفس وحدهم بل من رجال البحث الأدبى أيضا ، حتى ان اليوت ينادى فى مقاله « التجربة فى النقد » بضرورة الاعتماد على علم النفس التحليلى، وهربرت ريد يضمن دراساته على وردزورث وشلريوت واميلى برونتى مناقشات حول المنزع النفسانى من الوجهة النظرية وبيان الحد الذى يصح ان يذهب اليه الناقد فى استعمال تصورات علم النفس وطرقه .

ان خلف الله هنا من حيث هو أستاذ جامعى ـ وقد وكل اليه تدريس « صلة علم النفس بالآداب » فى كلية آداب القاهرة منذ سنة ١٩٣٨ ـ يتابع المشكلة تاريخيا ويذهب الى ان نتاجنا القديم حفل بالوجهات النفسية المسدودة ، فابن قتيبة يرصد الدواعى التى تحث الشاعر البطىء ويحدد الأماكن والأوقات التى يسرع فيها أتى الشعر ، والقاضى ابو الحسن الجرجانى بحث فى مقدمة كتابه «الوساطة بين المتنبى وخصومه » سيكولوجية أهل النقص وحلل الملكة الشعرية واختلاف أحوال الشعر من رقة أو صلابة ومن سهولة أو وعورة الى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق . وعبد القاهر الجرجانى يعول على التأول الباطنى أو فحص المرء لنفسه introspection كما عول عليها من قبل القاضى أبو الحسن (٢) . ومن ناحية أخرى نرى فى الغرب أرسطو يتنبه الى القيمة النفسية لبعض أنواع الأدب التى تثير الغرائز، فيقرر أن المأساة « تحدث فى النفس كاثارسس اى تطهيرا أو تنفيسا أو تعديلا للوجدانات وابعادا لما فيها من افراط » (٣) ، ومن بعد أرسطو نفر توجوا بأعلام لا مجال هنا لذكرهم .

وعلى غير ما ذهب اليه العقاد اتجه خلف الله الى النص الادبى فى

---

(١) من الوجهة النفسية ١٠ ط٠ لجنة التاليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٧ .

(٢) السابق ١٩ ، ٢٠ .

(٣) نفسه ٤٠ .

حدود أنه أدب أى خبرة جمالية قوامها اللغة . فلم يسرف في اصطناع الفرويدية وان أخذ بمسالة النماذج والطبائع ــ بافتراض تشابهات بين بنى البشر ــ فأثار عليه مدورا اثارة لم تهدأ حتى توفاه الله . وصرح بأن وروزورث وكوليريدج زعيمى الرومانسية فى الشعر الانجليزى الى أوائل القرن التاسع عشر ــ خاصا تجربة المجموعة الشعرية Lyrical Ballads التى نشرت لأول مرة سنة ١٨٩٨ على أساس ان يقرب كوليريدج ما فوق الطبيعة من أشخاص وحوادث الى الناس ، ويصبغ وروزورث المألوف من الأشياء بالخيال حتى تبدو غير عادية ، وتكشف النتيجة التى دعمتها أو أبرزتها بوضوح آراء تقاذفها الشاعران مدى طويلا عن ضرورة الاهتمام بالأسس النفسية فى طبيعة الانسان (١)

فقد صدر وروزورث عن مبدأ خطير هو أن يحقق اللذة التى أخذ على عاتقه ايصالها الى اذهان الناس باستخدام لغتهم ما استطاع الى ذلك سبيلا ، ودون استخدام للقاموس الشعرى الا قليلا . ومن ثم راح يتأمل الأشياء التى نظمها طويلا، كما راح يستوحيها هزة من الأحاسيس القوية مطيلا التفكير فيما علق بنفسه ومستعيدا ذكرياته معها . وهو يدع الفرصة بعد ذلك لمشاعره تنساب بتلقائية تامة ، فيصبح الشعر على هذا النحو « التدفق التلقائى للاحاسيس القوية » آخذا منطلقه من العاطفة التى يستعاد تذكرها وهى لاتزال موضعا للتأمل (٢)

واما كوليريدج فلم يرض بما نادى به صديقه بخاصة عندما زاد فقرر أن الشاعر بشر يتحدث الى بشر ، ان يكن وهب مقدارا أوفر من العواطف . وقال كوليريدج ان الشاعر قادر على استحضار « روح الناس الكلية فى حالة نشطة » كما أن عمله ــ الذى هو خلق شعرى مرتبط بنوع من الجلال الدينى ــ يتضح من خلال ادراك الخيال على أساس أنه يدمج بين المتضارب المتناقض بطريقة سحرية ، ويحدث

---

(١) راجع فى هذا الموضوع صفحة ٢٣ من كتاب R.A. Foakes وعنوانه :
Romantic Criticism

ط. لندن سنة ١٩٦٨ ، ومن أهم ما ورد فى هذا الكتاب تعليق وردزورث نفسه على تفريق كوليريدج المشهور بين الخيال والوهم (ص ٦٠) الذى أورده فى « السيرة الأدبية » ، كذلك تعليقه على التعريف الذى قدمه صديقه نفسه عن الخيال والشعر (ص ٦٨) . وقد كان اهتمام الشاعرين بهذين المصطلحين دليلا على خطورة قوة العقل التى تتداعى الصور وفقها وتتجمع معها .

(٢) Romantic Criticism ; pp. 43, 61

التغير بطريقة عضوية [1] . ومن ثم يبدو كل من التحليل والتركيب للأشياء ضروريا لتكوين اية فكرة واضحة عن اية حقيقة . حتى اذا أردنا أن نعرف القصيدة ـ وقد فصلنا بين أجزاء المعطيات القابلة للتمييز ثم أرجعناها الى وحدتها التى توجد عليها ـ قلنا ببساطة هى « ذلك النوع من التاليف الذى يخالف الأعمال العلمية فى أنه يتخذ ايصال اللذة ، لا تقرير الحقيقة ، هدفه المباشر . والذى يتميز من بقية انواع الكتابة التى تشترك معه فى هذا الهدف بانه يرمى الى تحقيق لذة عامة تصدر عنه باعتباره وحدة متماسكة ، ونشوات الارتياح الخاصة التى تصدر عن كل جزء من أجزائه » [2] .

وربما كان من الضرورى التنبيه هنا الى أن كوليريدج فى نظريته يقدم الحدس بطريقة أو باخرى على حساب الفن ، فضلا عن أنه لا يحفل بالشاعر كثيرا عندما يقرر انهمجرد صانع هدفه اثارةالنشاط فى النفس الانسانية كافة ، نافثا روحا من الوحدة تؤلف كلا الى كل وتجمعه ، وعدته الخيال فى ذلك .

واذا كان خلف الله لايصل تماما الى حيث يصرح كوليريدج فى مجال مطابقة الذات والموضوع بأنه لا يميز بين الروح والنفس والوعى الذاتى، وان الموضوع هو الذى يغدو موضوعا بعملية بناء ذاته لذاته ، وان الوعى الذاتى هو الذى يوجد التطابق بين الموضوع والتمثل الذاتى (٣) فيصل فى احتكامه نحو النهاية ويؤخذ بذلك ويهاجم من اجله ومن أجل احتفاله بالميتافيزيقا ، فان خلف الله يكشف بمتابعته الحوار الفنى الذى دار بين كوليريدج وصديقه وردزورث عن عظم اهتمامه كناقد بتعمد رصد الأسس الأولى للفن فى « وادى الشخصية الانسانية » كما يقول :

وعلى هذا النحو يبدو هذا الناقد أعقل النقاد الذين جرفهم التيار النفسى ، كما يبدو أقربهم الى احترام نظرية الأدب فى مفهومها الجديد . حيث تفرض على الدارس أن يبحث فى صلة النتاج الأدبى بشخصية صاحبه ، وأن ينتفع بدراسات العقل الواعى والعقل الباطن فى متابعة تنوع ذلك النتاج ، وكشف مصادره ، والتنبيه الى اختلاف منازع الأدباء بين خارجى وباطنى ، والى تفصيل نواحى التاثير الأدبى بين

---

(١) Ibid., 92, 93

(٢) من الوجهة النفسية ٦٠ .

(٣) Romantic Criticism ; 86, 87

ادراكى cognitive وانفعالى emotional وذوقى aesthetical وهكذا .م»

وفى مجال التطبيق يتيه بصور تفكير أبى الحسن الجرجانى فى الأدب (١) ، ويجعل عبد القادر الجرجانى تابعا له . كما يحلل « كتاب الصناعتين » تحليلا يفضى به الى أن يقول ان تصوير مؤلفه أبى هلال العسكرى للاستعارة قائم على محور تأثيرها النفسى فقط ، على ما فعل عبد القاهر تماما وان يكن توسع فيها من بعده . واذ يقفز الى طه حسين فى دراساته عن أبى تمام وابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء وشوقى وحافظ ، يبين ان عميد الأدب مفتون لا بالنواحى النفسانية الشعورية فحسب وانما كذلك بنواحى العقل الباطن على الرغم من أنه قد يصرح أحيانا ــ على ما فعل فى دراسته عن المتنبى ــ بأن على القارىء ان يحذر قراءة فصوله على أنها علم أو نقد ، وعبثا ينتظرون منها ما ينتظرون من كتب العلم والنقد !

والأمر لا يعنينا أكثر من هذا ، لأنه هو نفسه لم يبعد عن هذا ، يدل عليه كتابه « دراسات فى الأدب الاسلامى » وسائر بحوثه التى اعتاد أن يلقيها كمحاضرات على طلبته أحيانا وفى المحافل العلمية والمؤتمرات الأدبية أحيانا أخرى ، فلم يكن بد من الاعتراف بأنه واحد من المبشرين بالنقد الجديد الذى أصبح يهتم ــ على نحو خاص ــ باللاشعور فى ظل السيريالية وامتداداتها الأخيرة .

ولم يدل برأيه بعد فى الرواية الجديدة والمسرح الجديد والقصيدة الجديدة ، غير أنه من غير شك يقبل أيا منها ما دام الأدب عنده معان تنقل ، وما دامت هذه المعانى معرضة للتحليل شأنها فى ذلك شأن اية تجربة انسانية . ومن ثم فان الخروج على التقاليد الأدبية لا يعنى اهدارا لواقع الأدب وتاريخه . فالنقد ينبغى أن يكون واسع الأفق متماسكا بالقدر الذى يقبل به افساح المجال للاشعور فيما يتعلق بأداء العقل البشرى والسلوك الانسانى وعلم الذوق وأسلوب الاستهواء وما يتصل به من بحوث في الغرائز والانفعالات والارادة والمزاج والذكاء .

ولقد يبدو مهتما بالذوق على أساس أنه جزء من دراسة السلوك الانسانى فى نواحيه العقلية ، الا أنه يظل فاتحا عينيه على المدى الرحب

---

(١) يقول ان تصويره يكاد يذكرنا بالمنزع السيكولوجى الحديث فى تحليل المواهب عامة ومواهب الأديب خاصة ــ من الوجهة الفلسفية ١٠٢ .

الذى وقف فيه المحللون النفسانيون ، وسيعطى هو الفرصة لكثيرين غيره يتخطون الحاجز الذى وقف وظل واقفا وراءه حتى الآن .

- ٤ -

كان هناك ناقدان يعملان فى الحقل النفسانى .. أحدهما سافر الى انجلترا والسودان وعاد راسخ القدم واسع المعرفة ، والآخر جاهد محليا وكتب عن الأداء النفسى فى شعر على محمود طه ثم آثر الآخرة فارتحل اليها ، الأول محمد النويهى والثانى أنور المعداوى .

وقد اخترت النويهى ليكون معلم هداية فى تيار النفسيين النقاد ، ربما لأنه اضاف اكثر مما اضافه المعداوى الى نقودنا الأدبية ، وربما لأن نظرته كانت أكثر شمولا وتماسكا وأكثر قدرة على الالمام بالعمل الفنى فى مجموعه وفى تفصيلاته ، وربما لأنه جمع من خصائص العقاد وخلف الله ما يجعله ـ شاء أو لم يشأ ـ ابن آرائهما الألمعى ، وربما لكل اولئك جميعا !

والنويهى الذى تخرج فى جامعة القاهرة سنة ١٩٣٩ يصدر « ثقافة الناقد الأدبى » بعد عشر سنوات من تخرجه ليكشف عن أن ما صدر عنه العقاد وخلف الله له فى نفسه اصول واصول . فالأدب هو الثمرة العليا لتجارب الحياة الانسانية ، ولا تفهم هذه التجارب الا بعد محصول واسع من الثقافة العلمية ، ومن ابرز ما فى هذا المحصول الحقائق البيولوجيه والنفسية عن تكوين الانسان . وكانت دراسته التطبيقية لابن الرومى ـ فى الكتاب ـ بيولوجية أكثر منها نفسية ، الا انها كانت تنبىء بتحول مؤكد الى فرويد ويونج . حقا أصدر بعد ذلك كتابه « شخصية بشار » عام ١٩٥١ واهتم فيه بتحليل الشخصية وبضرورة استكشاف العوامل الوراثية والمكتسبة ـ الفردية والاجتماعية ـ التى انتجتها ، غير ان الكتاب جاء فى جملته مظاهرة للتأثير الاجتماعى فى الشاعر العظيم .

ولقد تم تحوله النهائى الى الفرويديين فى كتابه الذى أصدره سنة ١٩٥٣ بعنوان « نفسية أبى نواس » حيث عمد الى تحليل شخصية ذلك الشاعر العباسى الماجن على المنهج النفسانى الحديث ، مرجحا أن خصائص النفس ومظاهر السلوك التى استنبطها من اشعاره واخباره هى فى جوهرها تفسيرات لرابطة الأم ، على عكس العقاد التى فسرها بالنرجسية ، وليس أدل على تعقد نفسية من تأمل موقفه من الخمر .

فهو اذا كان ينزع اليها متجاوبا مع أسباب الحضارة ـ ويؤكد الأستاذ جود أن تذوق الخمر من دلائل التحضر ـ فقد عبدها على الحقيقة كما عبدت من لدن أقوام كالاغريق ، لكن الأهم من ذلك على ما يقرر النويهى شيئان : الأول أن أبا نواس استشعر نحو الخمر شعورا جنسيا حتى لقد هاجت فيه شهوة المواقعة ، والثانى انه أحس نحوها أحيانا احساس الولد نحو أمه ، ويكفى هذا للدلالة على تعقيده (١) .

وفى ضوء هذا يتحدث عن شذوذه الجنسى ، مرجعا اياه الى رابطة الأم . وقد اعتبره المحور الرئيسى الذى يدور عليه فهم شخصيته وشعره جميعا « وان ناقدا يحاول أن يدرس شخصيته ويدرس فنه دون أن يهتم اهتماما عميقا بتفهم شذوذه وتدبر أثره فيه كرجل وأثره فيه كأديب ليحاول أمرا مستحيلا(٢) وكعالم مدقق يذهب فى تقويم شذوذه مذاهب شتى ـ وهنا يتطرق الى الجهاز الجنسى بوصف علله ورصد أسبابها وبيان أساليب علاجها ـ فيثبت التربية ، واسراف الأم فى تدليل ولدها ، وقسوة الأب الزائدة ، والخوف من الاصابة بالأمراض السرية ، والفشل فى تجربة واحدة مع النساء ، بالاضافة الى عوامل مجتمعية معقدة . وبالنسبة لأبى نواس رجح أن يكون منشأ شذوذه اضطرابا جسمانيا فى طبيعة تكوينه ، مع ارهاف حسه وتوتر أعصابه ، لكن تزوج أمه بغير أبيه بعد وفاته أقوى الأسباب لشذوذه (٣) ، دون أن ننسى نسقط من حسابنا مجتمعه الذى برز فيه الشذوذ وأخذ ينتشر ويستشرى شره !

لكن ماذا كان أثر شذوذه الجنسى فى شاعريته ؟

هنا يبرز النويهى الفاهم لطبيعة العمل الفنى ومنبعه فلا يحيد عن الغزل بالمذكر الذى كثر عنده كثرة هائلة والذى اختلف به عن شعراء مثله عرضوا له اختلافا بينا ، فمن حيث الكم والكيف معا « ليس كمثله شاعر أكثر من نظم المقطوعات فى هذا الفن » (٤) . وقد امتد أثر هذا الى سائر أسباب حياته ، لا من حيث أنها قوت تخيله الشهوانى ولا من حيث انها عوضته عن أمه التى حرم حنانها فى وقت مبكر من طفولته ، ولكن من حيث زندقته واندفاعه وانحلاله والحاحه على التشهير بالنفس

---

(١) نفسية أبى نواس ٤٤ ، ٥٢ ط. الخانجى بمصر سنة ١٩٧٠ (الثانية) .

(٢) السابق ٥٥ مع ملاحظة أنه عندما ذكر النساء لم يقصد منهن الا الجوارى الغلاميات .

(٣) السابق ٨٥ .

(٤) السابق ٩١ .

والاشمئزاز منها والرغبة في الانتقام منها . والعجيب أن كل ذلك ـ وقد تفاقم شعوره بالذنب ـ اضطره الى ملازمة الخمر ليهرب من حقائق الحياة ويفر من الذكريات ، فكانت النتيجة ازدياد أمراضه واختلالاته .

تلك هي أهم النتائج التي وصل اليها النويهي من تشريحه لشخصية النواسي ، وقد ظل حريصا عليها مدى سبعة عشر عاما وسيظل ، لأنه عندما اعاد نشر كتابه في العام الماضي صرح بأنه لم يغير في صلب الكتاب شيئا ولا يزال مرتاحا الى التفسير النهائي الذي قدمه فيه سنة ١٩٥٣ ، وكل ما اضافه هو ردود موضوعية على من تعرض لذلك التفسير بالنقد او بالنقض ، وقد قصد بها في المحل الأول الابانة عن قيمة الاستفادة المشروعة من علم النفس الحديث في دراسة الأدب وتحديد موقف المذهب الماركسي والمذهب الاستاطيقي من ذلك العلم لا من حيث هو صنعة فرويد وحده وانما ايضا من حيث محصلة لخمس مدارس سيكولوجية منافسة .

وأول شيء نلحظه هو أن العقاد سلك نفس مسلكه وان اختلف التفسير كما قدمنا ، مما يدل على أن علم النفس التحليلي لايقطع بشيء من ناحية ، ومن ناحية أخرى ليس لأبحاثه في الأدب نصيب كبير من الاقناع . ولعل هذا هو ما حدا بطه حسين الى أن يعلن أسفه لما «فعل» بالشاعر المسكين ، وأنه آخذ الاثنين ـ العقاد والنويهي ـ بالحساب العسير . ومن عسر هذا هذا الحساب انبثق اتهامه بأنه التوى بقراءة شعر ابي نواس عن الطريق السواء ، ناسيا أن هذا الشعر جاء تعبيرا ملتويا عن نفس ملتوية !

ويأتي بعد ذلك اقراره بأنه اذا كان يقيم للعقل الباطن سلطانا على الشخصية الانسانية فهو لا يسلم مع غلاة الماركسيين بأنه يسلب الانسان ارادته وقدرته على تغيير أحواله وتطوير مجتمعه ، لأنه في واقع الأمر يصف رواسب الماضي وبقايا الطفولة لنقاومها ونتغلب عليها . أما اذا بدا عند بعض القوم غلابا دواما ، فلأن شخصياتهم لم تستطع أن تصل الى النضج والاستواء ، وليس علم النفس الحديث مسئولا عنهم ، وان يكن يحرص على أن يتصدى لعلاجهم فردا فردا لأنه ـ على عكس ما يرى غلاة الماركسيين ـ يؤمن بجدوى علاج الحالات الفردية كخطوة لتحسين حال الانسان .

وأما عن المذهب الاستاطيقي فقد تصدى فيه ككاتب طليعي للرد

على مصطفى ناصف الذى يدعو الى جعل وظيفة الأدب مجرد تحقيق لقيم جمالية مجردة معزولة عزلا تاما عن سائر القيم الأخرى ، وقرر ان فرويد اذا كان يرضي مصطفى ناصف بنظريته الرمزية ـ استعمال اللغة الباطنية للرموز فى التعبير عن حقيقة مخاوف النفس وآمالها ـ فهو وغيره من علماء النفس لا يرضونه برفضهم عزل مظاهر النشاط الانسانى عن ملكاتهم لتصح نظرته هو الى العمل الأدبى من حيث لايدل على نفسية صاحبه !

وقد عاد فناقش هذا الرأى فى كتابه الذى اصدره عام ١٩٦٧ بعنوان « وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى » وهو مجموعة المحاضرات التى القاها فى معهد البحوث والدراسات العربية مع كتاب صغير كان قد سبق طبعه عام ١٩٥٩ بعنوان « عنصر الصدق فى الأدب » . وقبل ذلك بعام كان قد نشر كتابه « طبيعة الفن ومسئوليات الفنان » يناقش فيه فكرتى الالزام والالتزام في الفن . والكتابان معا اذا كانا لا يقدمان كثيرا فى ميدان الفرويديين وغيرهم فهما لا يخلوان من تلخيصات وتعليقات لأهم آراء ريتشاردز ـ فى تفسيره النفسى لعملية الابداع الفنى ـ وخلاصة ما قرآه ليونج وغيره عن اللاشعور والباطن وعلاقاتهما بعوالم الخرافات والأساطير ، فضلا عن علاقة الأدب بعاطفة منشئه وبظروفه الاجتماعية يريد بذلك ان يبين خطأ من يعتد بالمذهب الجمالى اذا كان هدفه عزل الشعر عن تجارب الحياة ومشكلات الفرد الشخصية « ويحضنا على ان ننظر الى الشعر على انه مجرد نشاط لغوى استاطيقى يطلب لذاته ويحكم عليه بمقاييس تستمد منه هو ، ولا تهتم بحياة الشاعر وتجاربه الشخصية ، ولا بموقفه من مجتمعه ، ولا بحقيقة عواطفه ونزعاته ومقاصده ورغباته ومآزقه وأزماته »(١)

لكن النويهى ليس هذا فقط ، وان تدرجه الذى جرى فيه ليدل على انه ينتقل من العناية الأولية بالتحليل الأدبى الى أقصى العناية بالتحليل النفسانى للأدب . فهو بالقدر الذى يفهم فيه أن الالتزام الفنى ـ مثلا ـ ينبع من طبيعة الفن نفسه ويستجيب لرسالته الصادقة ، نراه يجعل العمل الفنى يستمد تماسكه من موضوع عاطفى بعينه ـ فليس ثمة شيء لى لا شيء ـ ويقرر أن مهمة التحليل النفسى هى فهم للعاطفية وتقرير

---

(١) وظيفة الأدب ١٨٢ ط. معهد البحوث بالقاهرة سنة ١٩٦٧ .

للطريقة التى يحيا بها الأديب أو الفنان بعامة علاقته الأساسية بالعالم والآخرين موضوعيا .

ان النويهى ينتقل فى نقده بهذا الى البناء ، ويتغلغل فى مشتمل المصطلحات النفسية والأدبية والجمالية جميعا ، ومع أن هذين الكتابين اقل رواء من « نفسية أبى نواس » وأكثر اسهاما فى طبيعة الخلق الأدبى وتفسيره وتقويم المعانى ، فانه يظل بهما من أكثر نقادنا المعاصرين انتفاعا بأسباب العلوم الحديثة فى النقد .

وقد ظهر كتابه « قضية الشعر الجديد » عام ١٩٦٤ ليقول هذا ، وان ظل بعيدا عن مجال التحليل النفسانى بصفة عامة ، غير أنه يستعيض عن ذلك باقتحامات فنية واستاطيقية موفقة وهو حريص على الا يتورط فيما تورط فيه مصطفى ناصف . وتمكن بمنطقه المسدد من أن يخاطب المحافظين الخطاب الذى يشدهم الى مناصرة قضية الجديد ، ودلل على ضرورة تغير الشكل فى القصيدة الجديدة كى تتسع للمضمون الجديد أو تحمله ، ولم يفته أن يبرهن على أن الشعر الجديد هو تنمية طبيعية أو تطوير مشروع لعناصر أصيلة فى طبيعة اللغة العربية نفسها . ولما كان قد رجع فى هذا الكتاب الى الشعر الجاهلى — داعيا الى اعادة تقويم تراثنا كله — فقد وجد الفرصة امامه مهياة ليفرد لهذا الشعر كتابا خاصا . وفى سنة ١٩٦٦ فعل ، وقدم كتابه « الشعر الجاهلى ، منهج فى دراسته وتقويمه » فكان فى الحق حدثا نقديا كبيرا برغم قلة النسخ التى طبعت أو وزعت منه . فهو فى ثلاثة أجزاء ضخمة تجرأ فيها على تقديم دراسة نصية مفصلة لعدد من القصائد القديمة تقدم فهما جديدا للشعر الجاهلى ، وتقترح لونا من التدريب للقارىء على تعمق النظر فيه وارهاف السمع اليه واجادة تذوقه . وكان لابد أن يعيد النظر فى كثير من الآراء الشائعة حول العرب القدماء وفى ظروفهم الاجتماعية وطبيعة تفكيرهم واحساسهم ليثير أكثر من قضية حول عدم الدقة فى المعنى ، وهل ذلك هو سبب غموضه ، وما قيمة أحوال النفس فيه ، الى غير ذلك من الموضوعات التى تؤكد تماما انه درس شعرنا القديم بطريقة لم ينتهجها باحث من قبل .

حقا أن النويهى حينما افترض أن « النفس » وفى مقابلها «المجتمع» هما محور العمل الفنى لم يكن يقرر مبدأ جديدا — فمنذ قديم والى سانتبيف وتين وطه حسين قيلت أشياء كثيرة وخصبة دخلت فى كل من

الأدب وعلمي النفس الفردى والاجتماعى وعلم الطبائع الجديد ـ غير أنه مع ذلك قدم هيكلا متماسكا لنقده ودراساته يكشف من ناحية عن أسرار الخلق الفني وعلاقته بعصاب المؤلف ومن ناحية أخرى يضاعف من معرفتنا بالأعمال الأدبية على قواعد فنية راسخة .

- ٥ -

بالدراسة التى قدمها مصطفى سويف لتفسير عملية الابداع الفنى ـ فى الشعر خاصة ـ وبما حاوله نفر من النقاد فى هذا الحقل نفسه متدرعين بأهمية المنهج التجريبى فى علم النفس ثم ما اضافه عبد الحميد يونس ورشدى صالح ونبيلة ابراهيم وفوزى العنتيل في الفولكلور ـ ولا سيما الخرافة والأسطورة والاغنية الشعبية [١] ، تكون مثمرة اغلب المحاولات التى بذلت فى التفسير النفسى للادب وفى استكناه الصور الشعبية التى تنبع من خبرات متنوعة موغلة فى القدم ودالة على وحدة الانسان النفسية psychic unity .

وما كان أحد يشك مطلقا فى ان أعلام هذا الاتجاه النفسى يمكن ان يتوقفوا . فقد عادت السيريالية من جديد تسيطر على كثير من نتاج الشباب ، وخرج أصحاب الرواية الجديدة anti-Roman واعداء المسرح بما كان لابد منه من استفتاء أغوار النفس البشرية وافساح المجال للاشعور فيما يتعلق باداء العقل البشرى لوظيفته بصفة عامة وعملية الخلق الفنى بصفة خاصة . ومن ناحية أخرى بدا واضحا انه يجب اعادة النظر فى كل ما يقال عن الكلام والكلمات ـ وقد بدأ ريتشاردز ذلك ـ لأن لالاف الألفاظ والأصوات التى هى سبيل الى تشكيل الصور بكل دلالاتها النفسية آثارا يستسلم القارىء لها ، ويتحرك نفسيا وموسيقيا وفق الحركة التى تموج بها .

وقد ساعد على استمرار مسيرة هؤلاء الأعلام تواضعهم ازاء ماينتهون اليه من نتائج . فهم أولا لا يلزمون بهذه النتائج أحدا ، وهم ثانيا لا يشغلون انفسهم بالدقة العلمية التى يلتزم بها السيكولوجيون . ومن

---

(١) استغل هؤلاء فى الغالب فكرة الرمز التى تبناها كارل يونج على أساس انه تعبير عن اللاشعور الجماعى Collective unconciousness من حيث ان الانسان فى حاضره كيان يمتد واقعه النفسى الى بدايات الجماعات البشرية بما كان لها من عادات وتصورات .

ثم جاءت آراؤهم فى جملتها موقوفة عند حدودها التى رسمت على أرض يتلاقى فوقها بسلام كل من الأدب وعلم النفس .

وظهر عز الدين اسماعيل – مقرا بتلمذته لخلف الله فى المحل الاول – ليقول ان العلاقة بين الأدب والنفس لاتحتاج الى مراجعة ، لأن أحدا لا ينكرها ، وكل ما تدعو الحاجة اليه هو بيان مدى هذه العلاقة وشرح عناصرها . وذلك دور النقاد ، حيث يكون عليهم أن يراجعوا كل شيء حول ثلاثة أطراف هى « الفنان والفن ومتلقى الفن » ، ثم يكون عليهم أن يشقوا طريقا ثالثا بعد أن سار القدماء طويلا فى طريق التقويم الجمالى أو فى طريق التقويم الأخلاقى .

ماذا لو أرجع ذانك التقويمان الى أصل عام أكثر اتساعا وشمولا ؟

لقد حاول ذلك بازلر Basler بسداد – وقد حاوله كثيرون غيره بنسب متفاوته – وقرر أن ذلك الأصل العام هو النفس ذاتها . واختار عز الدين اسماعيل طريق بازلر ، ثم ببصيرة واعية آثر أن يتبنى بعض آراء روباك Roback من أن كلا من علم النفس والأدب يتناول موضوعات بعينها أبرزها الخيال والأفكار والعواطف والمشاعر .

والواقع أن تحديد خط السير على هذا النحو قد لايرضى عز الدين نفسه ، لأنه قبل اتصاله ببازلر وروباك كان يؤمن بجدوى التلاقى . ظهر ذلك بوضوح منذ نشر بحثه الأول « الأسس الجمالية فى النقد العربى » سنة ١٩٥٥ ثم نوه به فى كتابه التعليمى المفيد « الأدب وفنونه » وكان قد أصدره في العام نفسه . ففى الكتاب الأول محاولة ناجحة لعدم تغليب النظرة الاستاطيقية التى تعصب لها زميله مصطفى ناصف ، وانتفع بخبرة استاذه خلف الله فى البحث عن الباطن ورصد آثاره وتقويم هذه الآثار . وفى الكتاب الثانى يتحدث فى قسم « النقد التفسيرى للأدب » عن الرومانسيين الذين نزعوا نزعة نفسية فى تفسيرهم ، وعن فرويد ونظريته فى النفس – الأنا والذات العليا والالهى – وعن الكبت والأحلام والغرائز والنوازع الجنسية ولا منطقية اللاوعى التى تنشىء علاقات من نوع معين بين الرموز وهكذا .

اذن فقد كان عز الدين مهيئا لأن يخوض غمار التيار النفسى ، فلما ثبتت قدمه شيئا كتب عام ١٩٦٢ كتابه « قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر » . فى عام ١٩٦٣ قدم « التفسير النفسى للأدب » مرددا

فيه اغلب ما بسطه فى « الادب وفنونه » . وظهر بوضوح ان هذا الناقد يخطو خطوات ثابتة مطمئنة ، ويلح على ضرورة الجمع بين الأطراف الثلاثة « الفنان الفن ومتلقى الفن » حتى تتكامل لديه أسباب العمل المنظم .

والحق أن صنيع عز الدين يدل على أنه أكثر المحاولات المتأخرة جدوى ، وأكثرها حرصا على اقامة النقد الأدبى على أساس متين من التحليل النفسى .

ان لعز الدين تطلعات علميـة جادة ، لكنه لا يذهب بها مذهبـا اكلينيكيا ، ذلك أنه لا يمكن للتحليل النفسى ـ فى مجال الأدب ـ أن يكون مجرد تطبيق للمنهج الطبى ، وانما ينبغى أن يكون بمثابة اضاءة للمنافذ نحو فهم الأعمال الأدبية وتوسيع دائرة الاتصال بها . ففهم النص الأدبى يجب أن يتم على انه اثر من آثار الأدب وليس مجموعة من الأعراض المرضية حتى وان كانت هذه الأعراض تشكل العصاب أو النرجسية ، ذلك ان الفنان « ككل شخص آخر قد يعانى من حالة مرضية ، وقد يتألم بسبب أو بغيره ، لكنه ليس مجنونا . حتى عندما يكون الفنان عصابيا لا يكون لعصابه أى دخل فى قدرته على الابداع الفنى ، لأنه حين يبدع يكون فى حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما فى الواقع من حقيقة » ثم ان الفنان من ناحية أخرى « ليس نرجسيا بالمعنى المألوف أو بالمعنى العادى للكلمة ، وذلك لأنه لايغرم بذاته ، ولا يصنع من نفسه بطلا . كما أنه يختلف عن الزعيم وان اتفق معه فى الرغبـة فى كسب الجمهور اليه لأنه يحاول كالزعيم أن يسـتغل عواطف جمهوره لغرض شخصى . ان نرجسية الفنان نرجسية محورة او منقولة ، أو لنقل : انها نرجسية ملغاة يعوضه عنها العمل الفنى بنرجسية أرحب » (١)

والنقد القائم على التحليل النفسى ــ فضلا من أنه يوضح النص ــ هو تكنيك منظم للقراءة والتفسير ، لكن هذا يتطلب أولا التسليم بشيئين: ان صاحب النص عبقرى بمعنى أنه على مسـتوى من الذكاء المتفوق والانفعال الحاد ، وان نصه تدفع اليه أسباب أشبه بالأسباب التى تدفع الى الحلم ، ويحقق من ثم من الرغبات المكبوتة فى اللاشعور ما يحققه الحلم ، بالاضافة الى أنه يتخذ من الرموز ما ينفس به عن تلك الرغبات ويخلق بينها علاقات بعيدة وغريبة .

---

(١) التفسير النفسى للأدب ٣٢ ، ٣٦ ط. دار المعارف سنة ١٩٦٣ .

ها هنا لابد أن يحترس القارىء ويتأمل ، لأنه بارتفاعه الى مستوى عبقرية الفنان وببحثه عن دوافع ابداعه يقف عند أهم مرحلة من مراحل النقد المسدد ، ونعنى مرحلة الفهم « وكلما عمقنا هذه المرحلة ووسعنا ابعادها كان ذلك أحرى أن يكشف لنا المزيد من القيم التى ينطوى عليها العمل الأدبى » (١) .

ويرتب عز الدين أجناس الأدب ، لأن لكل جنس بانواعه خصائص هى له وليست لغيره . فيقترب من التشكيليين ، ويقتبس من الجماليين، ويعتمد الفلسفة والتاريخ والبلاغة القديمة والفيلولوجيا . ويبدو من وراء ذلك كله مغرما فى الدرجة الأولى بالتشكيل — فان الأدب مجاز — وتفتنه الصور بخاصة فى الشعر ، على أساس أن الشعور هو الصورة ذاتها ولا يزال مبهما حتى يتشكل فيتضح ، وأكثر من ذلك فان الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور والرمز أكثر امتلاء وابلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة ، ولهذا ينبغى على القارىء أن يبحث عن الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبى (٢) .

وفى مرحلة تالية يظل يتابع — خلال العمل الأدبى كله — ظهور الحقيقة الذاتية أو الواقع النفسانى ، لأن هذا الظهور معناه تماسك التجربة . علما بأن معرفة التجربة شىء ، والحكم النقدى شىء آخر (٣). ثم علما بأن التشكيل هنا يتراجع شيئا لافساح المجال للمفردات — التى تحمل بالضرورة دلالات مكانية وزمانية متشابكة — كى تبسط الأفكار فى صور مهما يقل عن تجريدها لا تستقل عن الأبعاد الزمانية والمكانية للموقف اذا كان فى قصة وللموقف والشخوص المتحاورة اذا كانا فى مسرحية .

وبما أن كل شىء يحتاج الى أدلة وبراهين ، فلابد من مقارنة نتائج التحليل بنوازع المؤلف . والمبدأ الرئيسى الذى يلتزم به عز الدين هو اللاشعور ، ومناقشة الخيال والمركب الثقافى وطبيعة الفكرة من حيث انها محصلة أطراف متشابكة من الغرائز والارادة والعواطف ونحوها .

---

(١) نفسه ٧٣ .

(٢) السابق ٧٤ .

(٣) قضايا الانسان ٢٠ الألف كتاب رقم ١٢) وهو يوضح فى صفحة اخرى ان التجربة ينبغى ان تفهم على انها علاقة ما بين الشىء والشخص او بين الموضوع والذات .

فى الشعر يكتفى بالصــورة ، مفرقا بين التفكير الحسى والرؤية البصرية ، ومركزا على ما يستغله الشاعر من رواسب الصور الشعبية حتى تمثل وسيلة تفاهم روحى أوضح واقوى من اية وسـيلة اخرى ، وفى الوقت نفســه منبها على أن ثمــة تشــكيلات تعتمـد على المخزون اللاشعورى عند الفنان . وهنــا يكون من الســهل التعرف على ماضيه وشخصيته ، واسلوب تفكيره ، ونوع الدافع او الحــافز . فذو الرمة مثلا ـ الشاعر الأموى المتقدم ـ تستنبط حياته بكل عقدها ومتاعبها من ديوانه الذى يحفل بالتكثيف اللاشعورى ، وتوماس اليوت فى « الأرض الخراب » بالقدر الذى صورت فيه أزمة الانسان الأوربى الذى صرعته المادية وقتلت فيه روحانياته تعبر عن أزمته ، أزمة اليوت ، واسـلوب عيشه ومدى ارتباطه بالتراث وبالضمير الجمــاعى . وعبــده بدوى فى قصيدته « ثنائية ريفية » لا يصف مظاهر الطبيعة فى الريف على ما يدل ظاهر اداء القصيدة ، وانما هو يفضى فيها بأسراره وبجانب من تجاربه الخبيئة فى اللاشعور ، وقد كشف ـ فى ضوء تفسير الناقد ـ عن ايمانه بالجنس معتبرا اياه مصدر سعادته ومصدر شقائه جميعا .

وفى الدراما يقوم الصراع على أساس ان الانســان فى كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفســه احيانا واحيانا اخرى مع آخرين او مع نفوس قد تكون ذواتا انسانية وقد تكون لا انســانية . وفى جميع الأحوال يبدو من السهل معرفة الكثير عن البشرية ابتداء مما كتبه سوفوكليس عن « أوديب » وما ردده فرويد عنه ثم ما اضافه رانك ويونج وغيرهما الى ما يقترحه عز الدين نفسه . ومن قبل اقترح ايرنست جونز آشياء بارعة حول عقدة أوديب في هاملت ، وحاول ادموند ويلسون فى كتاباته عن صامويل باتلر وهوسمان وغيرهما أن يقيم الحياة فى العمل الأدبى على قواعد نفسانية من التحليل ، كما بين روبرت جريفز فى « معنى الأحلام » أين كيتس وعقده من مضمون قصيدته « السيدة الجميلة التى لا رحمة لها » وأين كوليريدج مما أورده فى قصيدته « قبلاى خان » معتمدا رفرز من دون فرويد ويونج ومقرا مبــدأ انفصــال الروابط فى الشــخصيات اللاشعورية .

واما فى القصة فان عز الدين يحاول فى الجزء الذى عقــده للأدب الروائى فى كتابه « التفسير النفسى للأدب » أن يقدم تقريرا بالغ الجودة عن اثر فرويد فى الأدب وعلم الجمال والبلاغة جميعا ، وقد اعتد بالقصة

النفسية قبل فرويد وبها ذاتها بعده ــ فثمة فروق بين هذه وتلك (١) ــ ليصل الى جيمس جويس وفرجينيا دولف ولورانس والدوس هاكسلى، لكنه يطيل النظر الى رواية دوستويفسكى «الاخوة كارامازوف» وهى مما أنتج قبل فرويد ، ويرى أن المؤلف الروسى اذا كان يتهم بأنه خاطىء أو مجرم لأن جميع شخصياته اما مترديه فى الخطيئة واما مرتكبة للجريمة فذلك غير مستساغ . حقا ولد بنزعة هدامة كان من الممكن ان تصنع منه مجرما ولكنه استطاع ان يوجهها الى الداخل ويعبر عنها بالماسوشية والشعور بالذناب ، هذا فى الوقت الذى كان يحب فيه التعذيب ويضيق بالذين يحبهم « فاذا ظهرت شخصيات دوستويفسكى الروائية مناقضة لسلوكه الظاهر ، فانها فى الحقيقة لا تناقض تكوينه النفسى ، انها تمثل الصورة أو الصور التى كان من الممكن أن يأخذها سلوكه ذاك » (١) .

على أن هذه مجرد أمثلة ، ويقف عز الدين اسماعيل ازاءها محايدا ومسلما بأن عدم اصطناع الحياد ــ بفرض حقائق خارجة عليه ــ يشكل خطورة على طبيعة الأدب وسر تكوينه وطريقة احساس الأديب بعمله . وعملية التفسير على أية حال ليست عملية آلية يقدر عليها كل ناقد بمجرد ان يعرف ما عقدة أوديب مثلا أو ما مركب أورست . ويبدو أنه يرى أن العناصر السيكولوجية ليس لها الا دخل جزئى فى الأثر الأدبى ، وفى دفاعه عن المنهج النفسانى لا يصرح بأكثر مما صرح به خلف الله ، ولا يصل الى حماسة النويهى . فكأنه يسلم الى حد كبير بأنه مما ينتقص تذوقنا للأدب مغالاتنا فى اعتماد الاصداء النفسية حتى تصبح أكثر ايغالا فى الحقيقة من سائر عناصر الفن .

وقد انتهى ــ حتى الآن ــ الى نمط نقدى متميز يكشف عنه أو يدل عليه كتابه « الشعر العربى المعاصر » وعنوانه الفرعى « قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية » . فثمة عناية باللغة بالاطار وبتشكيل الصورة ومعمارية القصيدة المعاصرة ، لكننا الى جانب ذلك نرى الاهتمام بتفسير الرمز والأسطورة ، كما نرى عناية بتحديد المنهج الأسطورى فى الشعر المعاصر . فنحس أنه ــ على خلاف النويهى والعقاد ــ لا يريد أن يعتمد على

---

(١) التفسير النفسى ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٢) السابق ٢٢٣ والخلاصة ان دوستويفسكى يجمع بين السادية والماسوشية وذلك تطور طبيعى لعقدة الشعور بالذنب .

الاكلينيكيات ، ولا على تحليل الارجاع النفسية ، ولا على العصاب او الفصام أو النرجسية أو ... او ...

هو يريد الجمال معبرا ، ومثيرا قضية ، وطارحا سؤالا او اكثر من سؤال . وهو — أى عز الدين — يصف « احساسات » عقله عندما يقرأ الشعر بعد ان يكون قد حدد اطاره ، ويتمنى لو أحاط تماما بكل توتر اهتز به الشاعر وبكل الخواطر التى تداعت فى ذهنه واستثيرت فى خياله . فلا يحاول أن يمنح مثل هذه الاستبطانات مسحة موضوعية ، أو يعطيها شكلا علميا ثابتا، او على الأقل يهيىء لها توسعا فى قاعدتها . وقد استمد من كل اتجاه نفسى ما يمكن الاستعانة به على الفهم والتذوق الاستاطيقى ، الى جانب اعتماده على مبادىء يونج وتقديره لسيكولوجية ريتشاردز وجريفر وجونز وروباك وبازلر . الا أن لفرويد عنده اليد الطولى من غير شك ، وبالاضافة الى هذه السيكولوجية المنتقاه المختارة يتأثر نفر من الانثروبولوجيين والفلاسفة وعلماء الاجتماع ، فيكون فى النهاية محصلة ذكية لمجموعة من النظريات والمبادىء الحديثة .

- ٦ -

هذا هو الاتجاه النفسى فى نقد الأدب ، يبدو كما رأينا من ابرع الاتجاهات النقدية عندنا . لكن يلوح أن المشتغلين — على تواضعهم — لا يقنعون فيه بالتفسير فحسب ، وانما هم أيضا يحاولون توسيع دائرتهم الى مناقشة النموذج الأعلى Archetype او النموذج المنشىء الذى يقترب اقترابا كبيرا — فى ضوء ما قرره صاحبه يونج — من الفكرة الابتدائية elementargenanke التى كان قد قدمها أدولف باستيان عام ١٨٦٠ فى كتابه « الانسان في التاريخ دليل على عالمية النفس » .

وقد عرف باستيان هذه الفكرة بانها ضرب ساذج جدا من التفكير ينجم تلقائيا عن الجماعة البشرية متشابها بعضه مع بعض تشابها قد يصل الى حد الاتحاد ، وذلك فى ضوء وحدة نفسية تميز أعضاء المجتمع الانسانى كله .

على أن النموذج الأعلى عند يونج يوجد لدى الجماعات على هيئة رموز غير متميزة ، وتعرض للأفراد كأنها الأحلام وللمجتمع فى اشكال

حوادث تاريخية تؤثر فى اغلب أبنائه تأثيرا موحدا ، لأنها هى نفسها تتخذ أشكالا محددة أو أنماطا ثابتة من أنماط السلوك . وفى كتابه « انجازات فى علم النفس Contributions to Analytical P التحليلى » قرر أنها صور ابتدائية لاشعورية أو رواسب نفسية مختلفة لتجارب ابتدائية لا شعورية أسهم فى تركها أسلاف العصور البدائية وورثت ـ بطريقة ما ـ فى أنسجة الدماغ . ومن ثم تبدو دائما نماذج اساسية قديمة لتجربة انسانية مركزية ، ويتم التعبير عن الوقائع العصرية فى حياة اى مجتمع عن طريق ربطه بهذه النماذج ، اذ لابد أن يعرف الجديد بالقديم على أساس أن الجديد غامض غريب والقديم واضح مألوف » .

وهكذا يصل النموذج الأعلى النابع من اللاشعور الى طبقة الحياة اليومية من خلال الفرد ، واذا كان شاعرا توجد فى جذور كل قصيدة له ذات ميزة عاطفية خاصة كما تتردد كموضوعات فى سلاسل من الصور الشعرية تنتمى كتصورات عامة الى اللاوعى الجماعى الذى طالما اشرنا اليه .

ها هنا يغدو النموذج الأعلى أو النماذج العليا كلها رموزا تتجاوز حدود الزمان ـ وان تكن مألوفة على نحو ما ـ وتتكرر باطراد بخاصة عند الفنان والعصابى ، لأن هذين يفيدان بتفصيل وخلال عمليه حلمية كل ما يمكن استمداده من التجارب الأولى حتى وان كان شعائريات الانسان البدائى . لكن الفنان ليس مريضا على أية حال ـ وهذا يرضى عز الدين وخلف الله ـ انما هو عبقرى يريد أن يفضى بما عنده فيحتال من ثم على الواقع دون أن يهرب منه بالخيال ، ويكون تعبيره لهذا ادنى الى التخلص مما ينوء به منه الى الهرب .

كل هذا ومبادىء يونجية اخرى فرضت نفسها على المشتغلين بالفولكلور وعلى من يتصدون لنقد الآثار المستوحاة من الفولكلور ، مما يدل على أن أثر تلميذ فرويد في النقد الأدبى أكثر جدوى من آثار الأستاذ . ومع ذلك فان فرويد نفسه هو الذى لا يزال عندنا الى اليوم يترك أثره الواضح على معظم النقاد المحدثين ، بل على كل أديب تقريبا. باستثناء أثر المصطلح « مركب النقص الذى ابتكره ادلر Adler

على قاعدة أن كل الفنانين يعانون دائما نقصا » (١) من جراء الآمهم التى يستشعرونها أكثر .

الا أن منهجهم المقارن — فى نظرى — هو اهم ما يمكن ان يثرى نقدنا وتأريخ أدبنا على حد سواء . فهم مثلا فى أحاديثهم عن الصورة النموذجية العليا للمرأة أو النموذج الأعلى للرجل فى اسطورة ايزيس واوزيريس او سيرة الظاهر بيبرس يثيرون قضايا انسانية خطيرة ويحددون علاقات تاريخية وانسانية لا شك ضرورية لمعرفة «شهر زاد» وكيف كانت واصبحت ومعرفة هرقل وشمشون وعنترة .

وهذا المنهج نفسه هو الذى يثرى « الموضوعات » التى تبدو فى تاريخ الأدب كأنها على هامش الدراسة التقارنية ، وفى ضوئه نفكر فى التناسخات الرومانسية لقابيل عند هوجو وبايرون وغيرهما وبيجماليون عند أوفيد وبرنارد شو وتوفيق الحكيم ، وفاوست عند مارلو وجوته ولسينج ولينو وآخرين .

أما حين يتعلق الأمر بنموذج الولادة الجديدة أو الاستشهاد أو الشيطان أو الشاعر العبقرى — فى صورة فرجيل او ابى نواس — او الاشارات الحلمية المتتابعة فى قصائد اليوت وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب فان استلهام الخرافة لا يقف عند حد ، ومثل ذلك يقال من كل ما يقصد به تحديد عصابية الأديب أو نرجسيته .

وبعد ، فان الأدب ونقده فى ظل علم النفس التحليلى وفى ظل الأسطورة يخوض تجارب تقويمية لا تقل خطورة عن التجارب التى يخوضها الأدبه فى صراعه مع أفكار الماركسية ومبادئها ، وما أحرانا أن نوليها ذلك الاهتمام الذى لا يخرجها عن أن تظل مجاهدات كشف أكثر مما يمكن أن تكون محاولات تقويم .

---

(١) Wilbur S. Scott, Five Apporaches of Literary Criticism; U.S.A., 1962, pp. 70, 247, 248.

الفصل الرابع

الاتجاه الصحافي

- ١ -

ليس في الامكان أن نختم هذا الكتاب ـ وقد حاولنا ان نتبين فيه الخطوط المتشعبة التي سار فيها النقد والنقاد ـ دون ان نشير الى ذلك النقد الذي يحمل لواءه جيل من الشباب يؤدي دوره باخلاص في الصحافة التي تعنى بالفن والأدب . وهذا الجيل هو من الناحية الشكلية امتداد لطه حسين والرافعي والعقاد والمازني وغيرهم من الذين اتخذوا الصحافة ـ أساسا ـ معرضا لآرائهم وفلسفتهم واتجاهاتهم ، لكنه في الحقيقة غيرهم من حيث المنهج وأسلوب الأداء وطريقة الحكم .

لقد كان ايمان الكبار بعملهم يخلق الطريقة أو الطرق الجديدة في النقد ، وحملوا في حدود مبادىء موضوعة شعار التطور كأقوى ما يكون التطور وأنضر . الا ان النتيجة كانت هذه المحصلة الضخمة التي حاولنا أن نبسطها ونبين معالمها ، ومهما تكثر الآراء حولها فانها تقرر حقيقة واحدة هي « ليست هناك طريقة نقدية يمكن أن توصف بانها ممنهجة الا اذا احترمت تعاليم وضعها نقاد كبار سابقون ! »

الا ان أصحاب الاتجاه الصحافي ـ وهذه التسمية ليست علمية ولم تقع لأحد ممن كتبوا في النقد من قبل ـ فقد تمردوا على التعاليم فعلا ، وبعضهم لم يتصل بالقديم الا من خلال أعمال اكتفت بوصفه ، واكثرهم أو كلهم التصق بالكتابات الأجنبية وتأثرها واعتمد عليها ومن

خلالها كون فكرته عن العربية وآدابهـا فى القرن العشرين . واذا كانت هذه خصيصة تكاد تكون مشتركة فثمة خصيصة أخرى ـ لعلها أكثر أهمية من تلك ـ هى التحليل المكثف للعمل الأدبى من خلال اعتناقات أيديولوجية مختلفة .

ولقد وجد هؤلاء من بعض أقطاب النقد المعاصر تشجيعا بالغا . حيث قام لويس عوض والقط ومنـدور والعالم وغيرهم باحتضانهم مسلطين عليهم الأضواء كأنهم يريدون أن ينبهوا الى أن هؤلاء هم خلفهم أو امتدادهم خارج أسوار الجامعة . ولم تخسر بذلك حركة النقـد شيئا ، بل لعلها أفادت اذا ربطنا هـذه الافادة بما قدموه من كتـابات تقصر همها على الخطوط العالمية الكبرى وعلى النصـوص التى تختار بعناية من بين ركامات عربية حديثة تفتقد الأصالة ورسوخ القدم . ومع ذلك فيدعون ـ مثل ادعاء سامى خشبة ـ أن النقد مثل الفكر النقـدى لا تقتصر وظيفته على متابعة الأعمال المنتجة أو تقويم الواقع القـائم ، ولكن وظيفته اكتشـاف المبادىء الجديدة وتذليل الصـعوبات لتأخـذ طريقها الى الفن المبدع .

والملحوظ أنهم يجمعون على أشياء تعتـد أصيلة فى نظرية الأدب يفرقون دائما ـ فى اجماعهم على أن هنـاك أزمة ترجع الى انسـجام تفكيرنا بعامة مع أن النقد بطبيعته يحتاج الى اللا انسجام ـ بين نقـد تطبيقى غنى بتقديمه الأعمال الانشائية ، ونقد تعليمى يعتمد فى مراجعه العامة على مترجمات يعول عليها فى الحصول على صورة صحيحة للابداع الفنى أو الفكر النقدى المثالى . أما هذه الأشياء التى يجمعون عليهـا فيمكن تلخيصها فى خمس نقاط نستطيع أن نجعلها معالم للنقـد الذى يعرض حاليا في المجالات وبعض صفحات من الصحف اليومية .

١ ـ هناك شعور بالتخلف يتغلغل فى حياتنا ، ونحتاج دائما الى ثورة تنظيم مجتمعنـا تنظيما يطوره . واذا كان هذا الشعور يلازمه فقر ثقافى واضح ، فان زواله يعنى اثراء مجالاتنا الثقافية كلها . ولابد للنقـد من أن يواجه هـذه المشكلة من خلال تنظيراته وتقويماته على قاعدة الانتمـاء الاجتماعى .

٢ ـ اذا كان النقد العربى المعاصر قد اكتشف مجالات جديدة فى الفن ، فان عليه أن يقف طويلا عند أدب المقاومة

لأنه عنصر يدخل فى حركة الحياة الجديدة ويجرى عليه ما يجرى على الأعمال المنقودة الأخرى من تحليل نصوصه باعتبارها مخلوقات عضوية لكل جزئية فيها دلالتها ووظيفتها التى تتكامل مع دلالات الجزئيات الباقية ووظائفها .

٣ - لا يمكن الوقوف طويلا أو يحظر الوقوف امام الشكليات التى تجعل العمل الأدبى مجرد دغدغة جمالية مثيرة للذة ، وخير من ذلك البحث عن المضمون وتقويمه ، واحيانا لا بأس من أن نجعل « الموقف » المتحكم الرئيسى فى ذلك المضمون .

٤ - اذا كان ثمة من يؤمن بجدوى أعمال المجددين فى الغرب من امثال سارتر وجرييه ، فمن الضرورى مصادرتهم لأن عملهم الذى يقوم على تحطيم الشخصية الانسانية ولغتها المنطقية لا يدل الا على تفسخ فى التفكير والسلوك .

٥ - لابد من انهاء عصر المقاييس الأدبية الجرجانية قديما والتكاملية حديثا ، لأنها الزم للتطبيق منها الى التنظير الذى يخلق الفكر النقدى الموجه . واذا كان لابد من ابانة عن النقد التنظيرى فهو عمليات ذهنية تستقى من معارف متشعبه فى المجتمع والتاريخ والانسان ، لأن طابع النقد أن يكون فعالا ويجعل الأديب فعالا لا منتجا فقط .

على هذا النحو يتحرك اصحاب الاتجاه الصافى ، وابرزهم حتى الآن بدر الديب ورجاء النقاش وصبرى حافظ وجلال العشرى وسامى خشبة وغالى شكرى وفؤاد دوارة ، وكلهم يهتم بالأدب من حيث صلته بعصره وبالانسان الذى يبدعه من حيث هو محصلة تاريخية مقررة . لكنهم ليسوا جميعا ماركسيين وان يكن فيهم من يدين بالمادية العلمية ، كذلك ليسوا ليبراليين - فالليبرالية اصبحت تخلفية بعد ان الصقت نهائيا بثورية الربع الأول من هذا القرن - وانما الأولى أن نصفهم بالاشتراكية التى تعرف لكمال جنبلاط - رئيس الحزب الاشتراكى التقدمى بلبنان - الفضل الذى تعرف مثله داخل بلادنا لخروشوف وتيتو وكاسترو . وربما يكون من العبث ان نهمل آثار الأدوار التى اداها فى مجتمعنا العربى - بطريق مباشر أو غير مباشر - كل من حسين

مروة وكامي وجارودي وناظم حكمت وفيشر واليزابيث درو وميشيل عفلق وجورج حنا صاحب « ضجة فى صف الفلسفة » (١) .

هم أو اغلبهم فى تصورنا هذه الفئة التى يعنيها في المحل الأول أن تكون لها ملكة نكرية ذات رؤية محددة بصراعات اليوم ، مع التسليم بانتمائهم الى طبقات اجتماعية متفاوتة لها خصائصها المتميزة تاريخيا . ولهذا لا نستبعد أن يكون بعضهم واقعا تحت سيطرة أيديولوجيات طائفية ـ اذا صحت تلك التسمية ـ أو ايديولوجيات طبقية . ولعل رجاء النقاش كان يقصدهم منذ اثنتى عشرة سنة عندما أشار فى كتابه « فى ازمة الثقافة المصرية » الى مصادر المعرفة النقدية باعتبارها مربوطة بالمعرفة الاجتماعية والمعرفة النفسية والمعرفة التاريخية ، دون أن تتوقف عند حد المعرفة الفنية فقط .

واذا كان قد شكا من وجود ازمة فى النقد الأدبى اذ ذاك ـ كأنه يريد أن يفسح المجال لنفسه ولغيره من نقاد الصحافة ـ فقد ردد الشكوى كثيرون عاما بعد عام حتى انبرى أخيرا سليمان فياض فكتب فى أحد أعداد الآداب « نحن جيل بلا نقاد » ومن أجل ذلك يجد نفسه مضطرا برغم أنه قصاص الى أن يمارس مهنة النقد كما مارسها بعض الشعراء بعد ان يئسوا من وجود الناقد الذى لا ينصرف الى المصالحة ويربت على الأكتاف ويخدر الحواس !

وأكبر الظن ان هذا القصاص كان يبحث وهو يوجه هذا الاعلان عن حصيلة النقد الصحافى ، ماذا فى الآداب والمجلة والأقلام والمعرفة والأديب والكاتب ونحوها ؟

لقد روعه الا يجد سوى المصالحة والتربيت والتخدير ، وهذا واضح في المجموع ، كما روعه الا يجد الموقف النقدى الواضح ممن يعالجونه فى الصحف والمجلات . ورأى أن النقد التطبيقى يزدحم بمالا يفهم ، ويتكدس بأقوال وآراء ونظريات أخلص ما فيها يصعب تصديقه من جانب المثقفين . واذن فلابد أن يكون النقد الصحافي قاصرا على أن يفى بالغرض المنشود ، أو على الأقل يحتاج هذا النقد الى مراجعات رصينة والى ما يدعمه من التراث الذى طالما الح الى ضرورته اليوت

---

(١) الكتاب عرض للصراع الذى طالما نشب بين الفلسفة الميتافيزيقية والمادية العلمية وفيه يحلل المؤلف مفاهيم القيم الانسانية والمجتمعية المختلفة .

وغير اليوت ، اللهم الا اذا كان المقصود أن يندد ببعض الأكاديميين الذين ينشرون بين الحين والحين ما يطلب منهم من نقود تطبيقية وتقويمية مختلفة .

ومع ذلك فالقضية هنا ليست الناقد الذى يفهم عنه ، ولكنها قضية ما يقدم فعلا فى الصحافة من نقد . وأكبر الظن ان مراجعة لبعض اعمال نقاد الصحف الأدبية يمكن بسهولة أن تبين قيمة نتاجهم ، ومقدار ما يسترفده مجتمعنا منه .

- ٢ -

« شخصيات من ادب المقاومة » كتاب لسامى خشبة صدر هذا العام ، يبدو كما لو كان اسهامات فى النقد الأدبى التطبيقى وفي تحليل لبعض الشخصيات التى اثارت انتباه المؤلف فى مجال محاولته لاعادة اكتشاف قوميتنا وتأكيدها . لكنه فى الحقيقة دراسات ذكية تدل على ما يتمتع به الناقد من خبرات فنية وتاريخية ، وعلى نجاحه فى بلورة قيم الحرية العقلية والاجتماعية والسياسية . ووراء ذلك كله طموح انسانى هو نغمة نجدها عند سائر زملائه ، وكانت قد بدأت رحلتها عند الواقعيين الذين كان يحلو لبعضهم أن يهدى نتاجه لأرض مصر أو ترابها او شجرة الجميز فيها .

لكن جهوده التى تغطى مساحات كبيرة من نتاجنا الأدبى تحتكرها صحيفة المساء ومجلة الآداب البيروتية فى شهرية أراها من اغنى الشهريات الفنية والأدبية ، وفيها تتجسد الملامح نفسها التى يرسمها « شخصيات من أدب المقاومة » . فثمة ايمان عميق بضرورة الكشف عن حقيقتنا القومية من زاويتها الانسانية ، وثمة اتجاه للبحث عن الوحدة المتينة بين الموضوع الأدبى وبنائه الفنى حيث يفرض اسلوب الأداء نفسه ، وثمة اصرار ــ فى مجال الشعر ــ على أن تصبح القيم الجمالية للقصيدة مرتبطة بالتجربة الشخصية التى يقدمها الشاعر ومرتبطة فى الوقت نفسه بطريقته فى اختيار كلماته وتجسيد صوره لتحقيق المشاركة العقلية والوجدانية المطلوبة بين الشاعر وقارئه .

على أن طاقات هذا الناقد تتجه فى مجموعها الى المسرح ، حاملا فى عروقه كل ايمان ابيه الراحل ــ درينى خشبة ــ بمستقبل الدراما

ودورها الخلاق فى بناء فكر مثقف وتحديد هدف جماهيرى انسانى يتفق ومسار التيار الأساسى لحركة العصر التاريخية . وهو يرى أن « الأفكار » في المسرحية هى قطب الرحى ، لكن الاهتمام بمن يحمل تلك الأفكار يبلغ حدا يصعب معه رفض مناقشته فى عملية التوصيل المنشودة ، فضلا عن أن للمتلقين دخلا فى هذا التقويم كله . ومن هنا لا تصبح الأفكار فى العادة مجرد القصص أو القضايا وحدها فحسب ، وانما ايضا الطريقة التى تعالج بها هذه القصص والأساليب التى تعرض بها القضايا وتتجسد فوق المنصة » ولذلك فان الحديث عن مسرحنا من انداخل ـ أى عن جمهوره وافكاره ـ يكاد يكون حديثا عن وطننا كله وعن شعبنا كله » (١) .

ومن المؤكد ان سامى خشبة وهو يقرر ذلك انما يستوعب تاريخ الدراما أو معظمه ، ويتعرف على كثير من الأسرار التى يتجاهلها بعض من لا يراها ضرورية فى النقد المسرحى . وهو ينادى بضرورة تحول الشعراء الكبار الى هذه المنصة حيث يوافق كل شن طبقه ـ كما نقول فى المثل العربى القديم ـ ويستقر الشعر فى مكانه الصحيح ، بخاصة بعد أن ظهر أن الغنائية كثيرا ما تستهلك وأغلبها مكرور لا غناء فيه ، ومن الضرورى طرحها أو على الأقل اثراؤها بتدريمها ـ اذا قبل منى اللغويون هذا المصدر ـ من أجل كسب الجماهير بصفة جماعية وتحويل أذواقهم « وليس مثل المسرح ما يمدهم بفرصة التأثير على تلك الأذواق » .

أما آراؤه الأخرى فمستمدة من واقع المسرح وحاجاته ، وله فى مسرح صلاح عبد الصبور دراسات ومقدمات لنقده يمكن أن تشكل كتابا تفتقده مكتبتنا العربية . ومن خلال ما يطرحه نلحظ اهتماماته بتأكيد بساطة البناء مع وضوح قضيته ، فلا يتخفى الشاعر المسرحى وراء أستار الغموض فيخفق فى دفع المتفرج الى اتخاذ موقف معين فى أثناء نوعيته بحقيقة القضية المعالجة وبمدى دلالالتها « فالعمل المسرحى يهدف الى نتائج عملية ووجدانية فى وقت واحد » . ومن ناحية أخرى بعيدا عن هذه النزعة التطهيرية التى قررها أرسطو ينبغى ـ فى الجملة ـ الا نفصل الرمز عن نسيج العمل وعن بنائه العام ، وينبغى أن يتكون المضمون الرمزى من كل خيوط النسيج ومن كل لبنات البناء « ولذلك

---

(١) الآداب ٩١ عدد اغسطس ١٩٧١ .

فان الشعر لا يتخذ شكل القصائد الجميلة ، وانما يتخذ صورة الرؤيا الشعرية التى تتخلل العمل كله وتبقى لنا من بعده ، كما يتخذ شكل الأداة الايقاعية القادرة على امداد العمل بالايقاع الصحيح المتناسب مع ايقاع التجربة الداخلى والخارجى على حد سواء » (١) .

وبطبيعة الحال يجب الا نسقط من حسابنا تقديره للرمز . فهو فى الجملة لايقتصر على الأسطورة ، اذ قد يكون صورة عادية من صور الشعر ، كما يكون مجرد قصة ربما لا تختزنها الذاكرة الجماعية للأمة ـ وها هنا يدين سامى خشبة ليونج بالكثير ـ ومن ثم تفتقد ردود الفعل النفسية والعقلية التى تثيرها الأساطير عادة فى أى عمل أدبى جديد . على أنه من المؤكد انها فى أى الأشكال تؤدى دورها عضويا فى التعبير أو المعالجة ، أيا ما كانت هذه المعالجة ، وعلى شتى المستويات ، وفى كل الأبعاد . فربما قصد الرمز الى تقديم البطل النموذجى ـ القديم ـ ليكون بطل العصر الذى يدينه ويطهره ، ثم ربما قصد الى عكس معنى فقط أو ابراز عاطفة وحسب . الا أنه فى كل ذلك ينمو بنمو العمل كله ، ولا يتناقض مع أى جزء فيه ، ولا ينبو فى اى خيط من خيوط نسيجه . فان صحة البناء المسرحى تستلزم بالضرورة صحة تركيبته الفكرية المنطقية والفنية العاطفية على حد سواء .

غير أن مثل هذه الاراء التى يحتاج اليها المسرح الشعرى حقيقة تلح على الناقد فى عرضه للأعمال الشعرية الغنائية . فيؤكد بذلك أن الفن القولى مهما تتنوع اشكاله يفرض على هذه الأشكال قاسما مشتركا من القيم الاستاطيقية والتصور الوجدانى فى مقابل الموضوعية حتى وان عولجت بمناجاة ذاتية خالصة . ولقد ناقش نفرا من شعراء العصر ـ المجيد منهم فقط وهذا نقص يعيبه ـ وذهب الى أن التفرد لا يعنى مفارقة الواقعية . وبالتالى يكون تحقيق وعى الشاعر بالعالم من حوله وارتباطه بالناس قضية أخطر وأهم كثيرا من قضية انتصار هذا الشاعر نفسه اذا انعزل أو رفض واصبح فى رفضه بطلا من أبطال «القاومة» .

ان الجماعية المتفاعلة ضرورة لكى يشعرنا الشاعر بنفسه وبالصور التى يرسمها وبأنغام القوافى وايقاعات اللغة التى يصدر عنها . وعلى هذا النحو يلتقى بتيودور ليبس Theodor Lipps فى نظريته عن التقمص الوجدانى او الاتحاد الفنى empathy وان يكن سامى

---

(١) المساء عدد ١١ يوليو ١٩٧٠ .

اوضح منه بمطالبته أن يكون احساسنا بأنفسنا في الموضوعات التى نتاملها ونتفهمها قائما على محصلات واقعية علمية متميزة .

ويعد نقده لديوان الشاعر بدر توفيق ــ وقد نشره فى صحيفة المساء ــ نموذجا للنقد التطبيقى الذى يجعله هو فى مرتبة ثانوية لمهمة الناقد فى الحياة . فهو من ناحية لا يشكل فكرا نقديا بوجه عام كذلك لا يرسم منهجا يدعمه انتماء فكرى محدد ، ومن ناحية أخرى يقتصر على رصد عدة ظواهر فنية ربما لا تسعف فى ان تمهد الطريق امام كل شاعر ليجد نفسه . غير أننا نراه يعنى فيه بوضع الشاعر موضعه فى حركة الشعر كلها ــ وهذا حكم مسبق مقبول نوعا ــ ثم يعمل على تحديد اسلوبه فى التعبير عارضا لقضية الشكل واطار القصيدة ، وفى نهاية الأمر يناقش مضمونه المناقشة التى تبدو كما لو كانت أسبابا او مبررات للحكم المسبق . وها هنا يقرر أن بدر توفيق بطل او فاهم للبطولة على غير قاعدة المواجهة ، لأنها أصبحت عملية ادراك لأبعاد المواجهة نفسها ثم الاقدام من زاوية « تختلف تماما عن زوايا المحافظة على الذات او اثبات الرجولة أو كراهية العدو . ان عدم ادراك هذه الأبعاد عن هذا الشاعر هو الموت والحسرة جميعا ، ولكن الموت هنا موت من نوع خاص ، فهو موت ياتى بالأمر » .

غير أن هذا جزء من كل ، فان الشاعر فى جوانب اخرى من ديوانه لا يصدر الا عن تجارب مكررة ، وتقدم لنا هذه التجارب « انفعالا جاهزا لا يكاد يتمتع بعمق أكثر من عمق كلماته المنتقاه بعناية فائقة من قاموس الشعر الرومانتيكى الذى أصبح تقليديا وعتيقا » .

وعلى هذا النحو نرى سامى خشبة يعنى ــ فى النظريتين السابقتين اللتين تدلان على سعة وشمول ــ بالمعاناة والتجربة كقيمة عطائية تتحكم فيها الصياغة التى تتراوح بين الخطابة أو التهويم الكلامى المجنح وبين التعبير الصادق البعيد عن الرمز المجرد والتقليد العقيم .

فاذا تركنا مجال الشعر كما تركنا من قبل مجال الدراما ، يلقانا سامى خشبة ناقد القصة الذى يتتبع اعمال سليمان فياض ومن هم اقل من سليمان فياض بلا ملل . وفى الوقت نفسه يقول فى نجيب محفوظ وادريس والشارونى وغيرهم من الجيل الكبير ما ينبغى ان يقال من اجل خلق فكر نقدى متقدم وقادر على التوجيه . ويكون أول ما نراه رفضه للأعمال القصصية التى تحطم اللغة والصورة ، كما تحطم

الشخصية الانسانية . فهو هنا ماركسي دما ولحما ، ولا ترضيه ناتالى ساروت - وهى من أصحاب القصة الجديدة - وان كانت تستند الى تيار فكرى مثالى « هو مرحلة من مراحل انهيار الفلسفة البورجوازية يعتمد اعتمادا غير موضوعى على نظرية اللا تحدد في الكهرباء الذرية ، وهو تيار يقول باستحالة معرفة الحقيقة الموضوعية معرفة علمية لأن الحقيقة ليست ثابتة » .

وتمشيا مع ذلك ، وفى حدود منطقية المادة وحقيقتها يرفض - فى الفن - أعمال التجريديين والسيرياليين والتكعيبيين والمستقبليين برغم تسليمه بأن تعبيراتهم تعكس وضعا حضاريا معينا بكل جوانبه السيكولوجية والاجتماعية والفكرية ، فيكاد يردد جوهر المفاهيم لمتقدمى الواقعية الاشتراكية منذ كتب جوركى مقاله المشهور The Disentegration of Personality « انحلال الشخصية » والى أن احتشد الكتاب الروس من أجل تحديد الحداثة modernism فى الفن والأدب ، غير أنه يوافق - بخاصة فى الشعر - على قبول فكرة اقتران المضمون الاشتراكى بشكل حديث ، بشرط عدم التورط فى الاخفاء القائم على التشويه وعلى تحطيم قيم الانسان ولغته .

واذن فما يقدمه شبابنا باسم القصة الجديدة لا ينم الا على افلاس تام ، وان أديبا عربيا يقلد ساروت أو جرييه لابد أن يكون كاذبا لأن واقعنا يرفض أو لا يعطى لواحد كفاضل العزاوى فى العراق ومحمد مبروك ابراهيم فى مصر ما تعطيه أوربا أو فرنسا بصفة خاصة لكتاب القصة الجديدة . اذ لابد من التسليم بأن أى تشويه لا يمثل فى شيء ثقافتنا العربية فى مدلولها الحضارى ، وفى ارتباطاتها الواقعية ، فضلا عن ان اكثرنا أو كلنا يجد صعوبة كبيرة فى الاستجابة الوجدانية لأننا ننتمى الى واقع لم يفهمه فاضل ومبروك .

أما ما يقدمه أمثال غائب طعمة فرمان وعبد الحكيم قاسم ومحمد يوسف العقيد وابراهيم اصلان ومحمد البساطى ومجيد طوبيا فمجال لممارسة الحكم الفنى الذى تدعمه ثقافة رصينة . وبين الشكل والمضمون يصول سامى خشبة ليؤكد ان مقدرة القصاص تقاس بنجاحه أو اخفاقه في العثور مع كل تجربة فنية على التصوير الفنى الصحيح ، أو بعبارة أخرى على المقياس الجمالى الصالح لصياغة موضوع التجربة الذى فرضه عليه الواقع كما فرضه عليه اشتغاله به ، ومن ثم نتقبل

المضمون حتى وان كان تمردا ماسويا بشرط الا يقع المتمرد فى اسر الرومانسيين . والحقيقة أن ثمة تمردا فى الواقعية ، لكن المتمرد عند الكاتب الواقعى « لايسقط ذاته على العالم ولا يرى من خلال ذاته ، فللعالم وجوده الخارجى الضاغط والمستقل والبارد ، بعكس العالم الملتحم بالذات عند الرومانتيكى » يقصد أن يجعل التمرد تمرد المنتمى الى العالم الموجود فعلا .

والأمر بعد ذلك للتفريعات الفرعية ، وللخطرات التى تبدو ارتجالية نظرا لافتقارها الى منهجية الأكاديميين . لكنها فى نهاية الأمر تكشف عن طاقة أكبر جدا من أن يقال ان وجودها لا يثرى موقفنا النقدى ، ولا يدل الا على امحال أو أزمة ، أو ما يجرى هذا المجرى من أسباب الادعاء .

- ٣ -

على أنه من الملحوظ اذا أخرجنا دوارة من زمرة نقاد الصحافة أن يجتمع زملاؤه على الوقوع بين تأثيرين : تأثير ماركس وتأثير فرويد ، على الرغم من صعوبة التوفيق بين آراء الرجلين العظيمين . وتضيع المعالم الجمالية بصفة عامة وتقويمات العرب القدماء فى زحمة التأكيد على العوامل الاجتماعية والاقتصادية واشكال العلاقات الخارجية من ناحية ، وقضايا الانسان الذاتية المستخفية وجوانب الشخصية والغريزة من ناحية أخرى .

رجاء النقاش مثلا نفسى اجتماعى ، وصبرى حافظ اجتماعى ماركسى ، وجلال العشرى أقرب الى ان نقرنه برجاء ، فى حين يبدو غالى شكرى واقعيا يرى من الضرورى اعتبار المصير الانسانى مأساة وكفاحه بطولة لكن مستقبله ليس يوطوبيا كما يحاول أن يرسمه الشيوعيون .

وهكذا باطراد دون أن نغلب شيئا على شىء ، ودون أن ننسى أن لكل ناقد نموذجه أو نماذجه المفضلة بين علماء الغرب . فهذا يؤمن بايفور ونترز ويتبنى طريقته فى التقويم والحكم المقارن ، ولا بأس اذا أضاف اليه جوانب من اهتمامات اليوت النقدية . وذلك يتقصى مذهب يونج ويصطنع تفسيرات ريتشاردز ، دون أن ينسى أرسطو المعلم الأول ،

وثالث يرى أن المادية الدياليكتيكية أحوج ما تكون الى ما يقوله فريزر فى التنظير الأنثروبولوجى ومود بودكين فى التحليل النفسى الذى يعتمد النماذج العليا وفرنسيس فرجسون فى النظر الى الدراما الشعائرية . فاذا عرضوا ـ بطريقة عرضية ـ للاستاطيقيات فسوف يلمع بين ثنايا السطور أكثر من واحد من قبيل سانتسبرى وكوليريدج وجريفز وماكس ايستمان وايرنست جونز وادموند ويلسون وهاكسلى .

وقد يعتبون أو يعتب بعضهم على ماكس ايستمان حملته على الغموض فى كتابه « العقلية الأدبية » ، ولكنهم يقدسون طريقته المحددة فى كتابته عن الشعر دون الرجوع الى السياسة ويرفعون شعاره « لا سلطان للدولة على الأدب » . وقد يعجبهم رأى جون كرورانسوم في الشعر كلغة بدائية ، لكنهم يرفضون الموافقة على قصر باع الشعر أو قصور فاعليته ، ولا باس أن يقرنوه مثلما فعل الى السيمانطيقيات Semantics فيجرؤ بعضهم على الاقتراب من قضايا فقه اللغة العويصة . وأكبر الظن اننا ربما وجدنا العكس ، أى مغالاة أكثر من مغالاة ايستمان ، فيكون الاصرار على أن الأدب فى خدمة الدولة والاصرار على « تحديث » لغة الشعر كى تلائم العصر الذى تصوره برموزها ، غير اننا بدون شك لا نعدم الجدية والاجتهاد والوصول الى نتائج مقنعة .

وعلى هذا النحو ، وبعد أن حددنا الأبعاد التى يتحرك فيها سامى خشبة ـ كنموذج لناقد الصحافة ـ يمكن أن نقول ان النقد الصحافى يتسم بالحيوية ، ويحاول أن يتعمق ما قدر على التعمق ، ويستطيع أن يثير أكثر من موقف نقدى ويبسط أكثر من رأى تجاوز جدواه عواميد الصحف والمجلات وتطرق أبواب الجامعة بجرأة وثبات .

صحيح ان المرء ليشعر عند قراءة معظم النقود المنشورة هنا وهناك فى الصحف بغياب المنهجية ، وبأن ما يقوله الناقد مرة قد ينساه مرة اخرى أو مرات عدة ، وربما صدر عما ينقضه او ما يشوه صورته كناقد متمكن . لكننا فى نهاية الأمر نجد حصيلة ضخمة من الذكاء والمثابرة والتعقل النقدى ، كما نجد أطرف الطرق التى يمكن أن تنفذ خلالها الحياة الى الأدب ومن ناحية أخرى ينبغى أن نسلم بأن النقد المنهجى كثيرا ما يفسد هذه الحيوية التى تلقاها فى النقد الصحافى بشتى صوره وأساليبه ، لأنه يتحرك فى جمود ويفتقد ـ بدعوى العلمية

وباصطناع مبادىء حادة ومسبقة ـ كثيرا من بهجـــة الحرية وتلقـائية الانطلاق .

اننا قد نخسر فى الصحافة تعليمات العقاد وطه حســين ومحمـد مندور وخلف الله ، لكننا نكسب رجاء النقاش وجلال العشرى وسامى خشبة وغالى شكرى الذين اتصلوا بالحياة الأدبية بفكر طموح وحساسية ذكية ، فملأوا أعمدة الصحف والمجلات الأدبية بنقود يغلب عليها التحرر وتميزها المسحة الشخصية وتفعم بالايماءات اللطيفة الواعدة .

الفهـــرس

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٢/٢٧١٢



مطابع الهيئة المصري